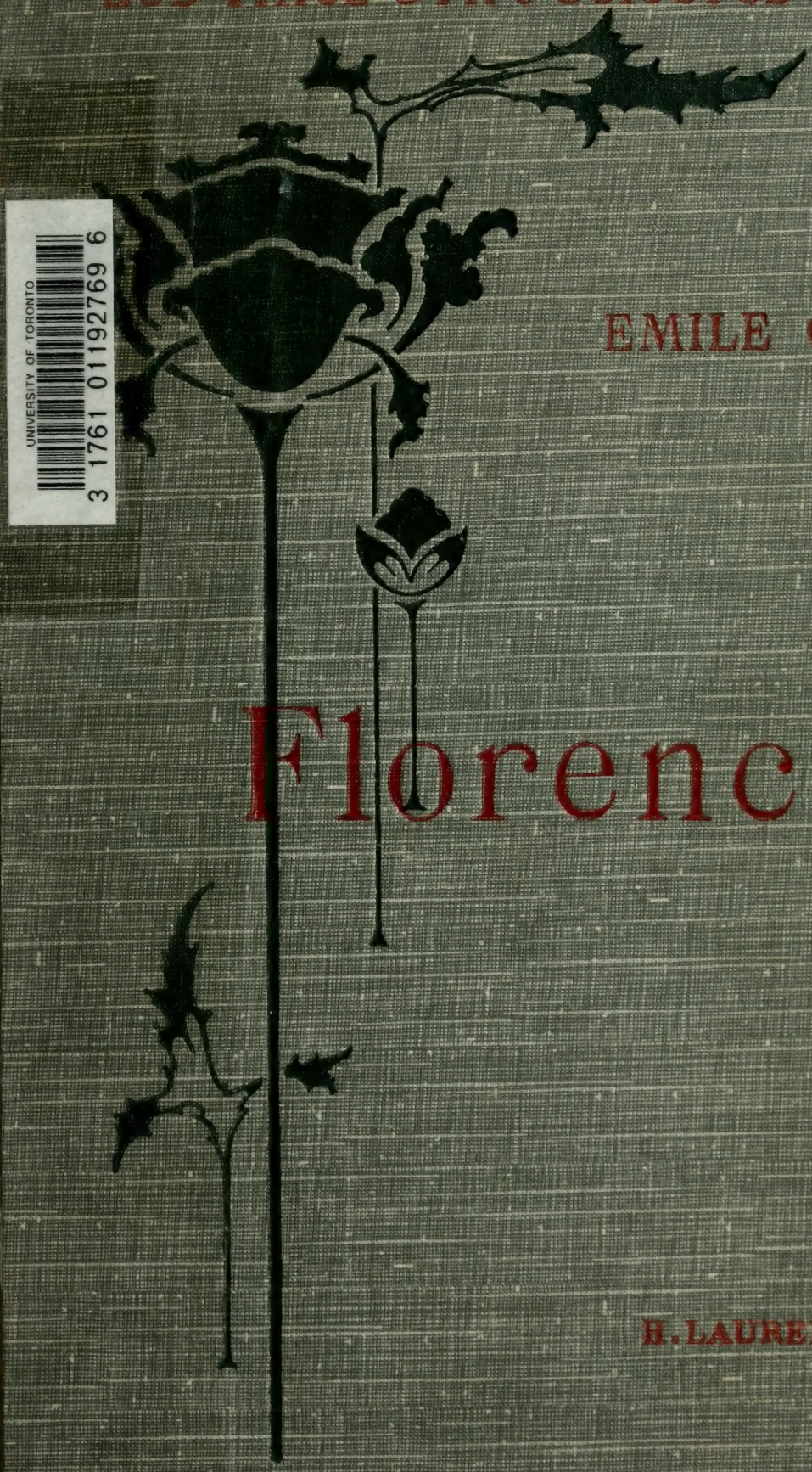
Les Villes d'Art Célèbres



UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01192769 6

EMILE GEBHART

Florence

H. LAURENS, ÉDITEUR

LES VILLES D'ART CÉLÈBRES

FLORENCE

MÊME COLLECTION

Bruges et Ypres, par Henri HYMANS, 116 gravures.

Le Caire, par Gaston MIGEON, 133 gravures.

Constantinople, par H. BARTH, 103 grav.

Cordoue et Grenade, par Ch.-Eugène SCHMIDT, 97 gravures.

Dijon et Beaune, par A. KLEINCLAUSZ, 119 gravures.

Florence, par Émile GEBHART, de l'Académie Française, 176 gravures.

Gand et Tournai, par Henri HYMANS, 120 gravures.

Gênes, par Jean DE FOVILLE, 130 gravures.

Grenoble et Vienne, par Marcel REYMOND, 130 gravures.

Milan, par Pierre GAUTHIEZ, 109 gravures.

Moscou, par Louis LEGER, de l'Institut, 86 gravures.

Nancy, par André HALLAYS, 118 gravures.

Nîmes, Arles et Orange, par Roger PEYRE, 85 gravures.

Nuremberg, par P.-J. RÉE, 106 gravures.

Padoue et Vérone, par Roger PEYRE, 128 gravures.

Palerme et Syracuse, par Charles DIEHL, 129 gravures.

Paris, par Georges RIAT, 144 gravures.

Poitiers et Angoulême, par H. LABBÉ DE LA MAUVINIÈRE, 100 gravures.

Pompéi (Histoire — Vie privée), par Henry THÉDENAT, de l'Institut, 123 gravures.

Pompéi (Vie publique), par Henry THÉDENAT, de l'Institut, 77 gravures.

Prague, par Louis LEGER, de l'Institut, 111 gravures.

Ravenne, par Charles DIEHL, 134 gravures.

Rome (L'Antiquité), par Émile BERTAUX, 136 gravures.

Rome (Des catacombes à Jules II), par Émile BERTAUX, 110 gravures.

Rome (De Jules II à nos jours), par Émile BERTAUX, 100 gravures.

Rouen, par Camille ENLART, 108 gravures.

Séville, par Ch.-Eug. SCHMIDT, 111 gravures.

Strasbourg, par H. WELSCHINGER, de l'Institut, 117 gravures.

Tours et les Châteaux de Touraine, par Paul VITRY, 107 gravures.

Venise, par Pierre GUSMAN, 130 gravures.

Versailles, par André PÉRATÉ, 149 gravures.

EN PRÉPARATION :

Sienne, par André PÉRATÉ.

Toulouse et Carcassonne, par H. GRAILLOT.

Bourges et Nevers, par Gaston COUGNY.

2935 f

Les Villes d'Art célèbres

FLORENCE

PAR

ÉMILE GEBHART

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE

Ouvrage orné de 176 gravures

163737
15/8/21

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD, H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

1907

Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays.

N
6921
F7G43
1907

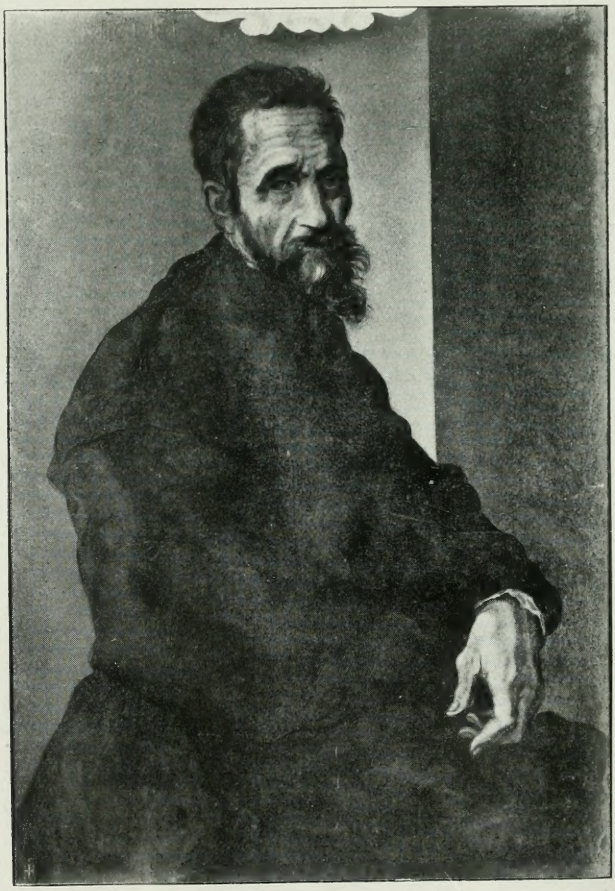
Salle de la « Tribuna », au Musée des Offices.

AU LECTEUR

Si ce petit livre peut attirer à Florence les touristes d'esprit cultivé, et les retenir quelques jours en cette ville exquise, l'auteur s'estimera fort heureux du succès de son ouvrage. Mais si le livre plaît aux personnes qui ont séjourné dans Florence et rêvent d'y revenir bientôt, si, en ces simples pages, les voyageurs lettrés reconnaissent leurs souvenirs et revivent leurs émotions, cette œuvre aura rempli toute sa vocation.

Florence est un très vaste reliquaire d'art, et mon projet n'est point d'entraîner les visiteurs, par excursions méthodiques, à la façon des clients de Cook, en face de tous les monuments classés par époques ou par écoles. Je me propose de réveiller les impressions des touristes intelligents, de justifier leurs opinions raisonnées, de grouper en un même champ de

vision les aspects pittoresques, la physionomie morale de la cité, les traces de l'histoire, l'image des monuments caractéristiques de l'histoire, les traits originaux de la peinture et de la sculpture florentines, les révélations que la poésie, les conteurs, les vieilles chroniques, les légendes ajoutent à la contemplation des choses visibles, en un mot, d'évoquer l'âme de Florence, pour le contentement des pèlerins d'art qui savent aimer Florence.



Portrait de Michel-Ange, à la galerie des Offices.

Le « Ponte Vecchio ».

FLORENCE

CHAPITRE PREMIER

A VOL D'OISEAU

La plaine florentine, la vallée de l'Arno, Florence regardée du haut des collines au pied desquelles elle est assise, donnent une sensation d'art originale, harmonieuse, que je voudrais signaler dès à présent, parce qu'en elle se manifesteront certains traits essentiels et permanents du génie florentin.

Descendez vers Florence, au printemps, par la voie de l'Apennin, en venant de Bologne. C'est la route la plus favorable. Jadis, la chaise

poste ou simplement l'impériale de la diligence permettait au voyageur d'embrasser du regard et de comprendre l'horizon florentin mieux que ne fait aujourd'hui le chemin de fer, sans cesse coupé de tunnels enfumés. Contentons-nous du chemin de fer. Dès que le train penche sur la vallée

La galerie des Offices. Au fond le Palais-Vieux.

de l'Arno, au delà des pentes de la montagne revêtues de châtaigniers, au delà de Pistoja, groupée, toute blanche, autour de sa cathédrale, s'ouvre, vers le midi, comme une vaste conque azurée, très haute de rebords, parfois escarpée le long de l'Apennin; du côté de la mer, à l'occident, elle s'incline et s'adoucit, pour ainsi dire, en collines verdoyantes, en ondulations discrètes, parmi lesquelles glisse le fleuve qui, tout à coup, tourne

Palazzo Vecchio S. Maria dei Fiori Santa Croce.

Vue générale de Florence, prise des hauteurs de San Miniato.

filant droit vers Pise et disparaît. Cette conque, c'est la corbeille de fleurs au fond de laquelle s'épanouit Florence. Vers la fin d'avril, la colline apparaît diaprée, rayonnante : les amandiers et les pêchers font pleuvoir sur les champs leur neige blanche ou rose; les anémones, les iris, les œillets, les boutons d'or, les pervenches foisonnent le long des sentiers. De Pistoja à Florence, les bourgs, les petites cités telles que Prato, les fermes, les villas, de plus en plus nombreuses, font à la métropole une avenue joyeuse. Au sommet des collines, de petits couvents, d'élégantes églises entourées de quelques grêles cyprès, dessinent leur fine silhouette. Le cadre de ce rare décor demeure toujours noble, parfois sévère, le détail toujours charmant, la lumière riante. Les grands aspects y sont toujours tempérés par la finesse des contours, la fraîcheur des couleurs. Et la sensation que j'analyse est surtout saisissante lorsque, de la terrasse supérieure du *Viale dei Colli*, au *Piazzale Michel Angiolo*, on se penche sur Florence endormie parmi les feuillages et les fleurs. Vers le midi, vers Rome, les montagnes d'où l'Arno descend à l'état de torrent, étroitement serrées en une sorte d'entassement confus, ont une mine sauvage, alpestre, farouche; mais à mesure que s'élargit l'horizon, le cirque lointain prend une majesté tranquille; les collines inférieures s'égaient de cultures disciplinées ; çà et là vous apercevez quelques foyers d'aimable vie suburbaine ou champêtre. Là-bas, allongée sur les pentes verdoyantes de sa montagne, la vieille Fiesole, berceau étrusque de Florence, détache, du fond azuré de l'Apennin, le mince campanile de sa cathédrale. Tout autour de Florence se dressent de hautes tours carrées, massives, fauves de couleur, qui veillaient jadis, aux portes de la ville, sur l'indépendance nationale de la turbulente Commune. Au cœur même de Florence, voici les rudes murailles du Palais Vieux, le Palais de la Seigneurie, forteresse des libertés publiques et le fier beffroi, dont la cloche appelait le peuple *a parlamento*, à la protestation, à la révolution, à l'émeute. De loin en loin, sur quelques palais de l'antique aristocratie gibeline, monte encore un tronçon de tour féodale à demi rasée naguère par la triomphante démocratie guelfe ; et là-bas, vers la porte de Prato, commandant les chemins qui menaient à l'Apennin, à la Romagne, aux Alpes, à l'Empire, cette masse sombre, les murailles de briques noircies, la citadelle de Charles-Quint surgit comme le symbole de la liberté morte, de la servitude docilement acceptée par les Médicis, couronnés, sous le manteau de l'empereur, grands-ducs de Toscane. Cependant, de la multitude des toits couverts de tuiles aux tons enfumés, surgissent les grandes églises, trésors d'œuvres d'art, monuments d'un christianisme grave et simple, volontiers mêlé aux crises de

la vie publique, la religion de saint Antonin et de Savonarole ; au centre, derrière le Palais Vieux, le dôme de Sainte-Marie de-la-Fleur, la coupole de Brunelleschi et le merveilleux campanile de marbres multicolores, dessiné par Giotto, pour lesquels, disait Charles-Quint, il faudrait un

Jardin de Boboli. Fontaine de l'Océan, par Jean Bologne.

écrin de velours. A droite du spectateur, la haute nef de Santa Croce, le Panthéon de Florence et, dans la direction de Fiesole, la chapelle des Médicis, le Saint-Denis des ducs de Toscane, puis le couvent de San Marco, qui n'est plus qu'un musée et dont le cloître ne voit plus passer, à l'ombre des rosiers de Damas, chers à Savonarole, la robe blanche de saint Dominique enfin aperçue du côté de l'abside et signalée par son

svelte clocher, Santa Maria Novella, que Michel-Ange aimait si tendrement et qu'il nommait sa fiancée.

Attendez à cet admirable poste d'observation, la venue du soir, la descente du crépuscule bleuâtre, l'heure virgilienne.

Et jam summa procul villarum culmina fumant,
Majoresque cadunt altis de montibus umbræ.

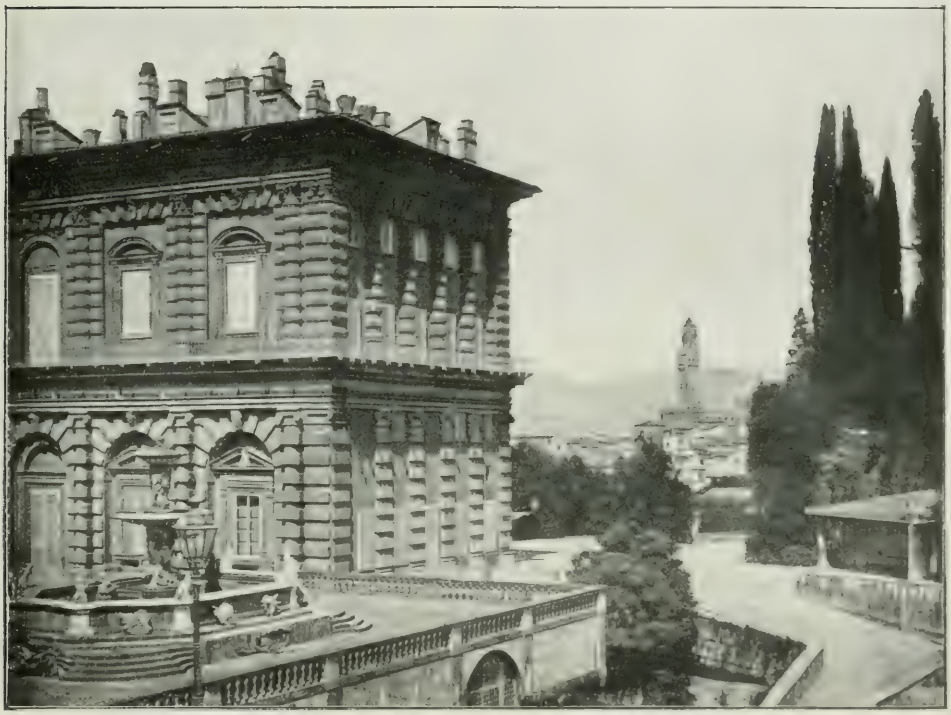
Palais Michel-Ange, près de San Miniato.

Entre les ponts, l'Arno roule sans bruit avec des reflets d'acier; à l'occident de la ville, le long des Cascines aux vigoureuses futaies, épandu en son lit bordé de roseaux et de saules, sous le ciel verdâtre rayé de quelques légères nuées d'or, il prend des teintes plus chaudes; un voile de vapeurs transparentes passe sur les maisons de Florence, franchit le fleuve et monte jusqu'à nous à travers les vignes, les ormeaux et les oliviers du *Viale dei Colli*. La rumeur aérienne de l'*Angelus* s'éveille de campanile en campanile. Au bourdon épiscopal du Dôme, répond, près de vous, à la gauche du *Piazzale*, la petite cloche franciscaine de San

Miniato. Laissez alors murmurer en votre mémoire les deux versets mélancoliques du *Purgatoire :*

« C'était l'heure qui éveille les regrets des navigateurs et leur attendrit le cœur, le jour où ils ont dit adieu à leurs doux amis.

« L'heure qui, au premier soir de son voyage, transperce d'amour



Palais Pitti. Entrée du Jardin de Boboli.

l'âme du pèlerin, s'il entend tinter au loin la cloche qui semble pleurer le jour près de mourir,

Se ode squilla di lontano,
Che paia'l giorno pianger che si muore. »

Combien de fois, en face de ce tableau où la nature et l'œuvre des hommes s'accordent d'une façon si heureuse, n'ai-je point songé à ces deux mots, que le sentiment esthétique des vieux Italiens a fondu comme en une expression unique : *Soave austero*. Oui, suavité et austérité, la grandeur sévère toute pénétrée de grâce, telle est la note dominante de cette cité et de cette « terre toscane », tel fut le don suprême de cette race,

de cette école d'art, de cet ardent foyer de vie publique, de poésie visionnaire, mais de poésie toute embaumée de tendresse humaine ; terre de mysticisme exalté, mais qui ne perdit jamais de vue la réalité de ce monde, ville de sobre ironie, de volupté élégante, parfois tragique, *Soave austero*. C'est le génie même de Florence que révèle cette parole sonore, l'âme de Dante, de Frà Angelico, de Donatello, de Michel-Ange. N'oubliez pas que ce dernier fut un grand poète et qu'il mit en ses sonnets la grâce si rare en ses statues et ses terribles peintures de la chapelle Sixtine.

Chapelle des Pazzi.

La marche des rois mages vers Bethléem, fresque de Benozzo Gozzoli, dans la chapelle Riccardi (auparavant Palais Médicis) : Fragment.

CHAPITRE II

LA RACE FLORENTINE

Pénétrons maintenant dans Florence.

Avant d'interroger la physionomie générale de la ville et le caractère dominant de ses monuments, considérons la race, de figure et d'allure si personnelles, qui va et vient, d'un pas élastique, par les rues, les quais, les ponts et les places, le petit peuple et le bourgeois florentin, l'homme des arts majeurs et celui des arts mineurs, l'homme d'église, le lettré.

Étudiez, du haut en bas de la péninsule, les types des provinces italiennes, la gravité un peu lourde du Lombard, la délicatesse efféminée et

la *morbidezza* du Vénitien, la face honnête et brutale du Romagnol, la noblesse ou la sévérité sombre du Romain, la grimace éternelle, l'agitation, la gaîté déraisonnable du Napolitain, l'astuce tranquille du Sicilien, ni à Milan, ni à Venise, ni à Bologne, ni à Rome, ni à Naples, ni à Palerme, vous n'aurez le plaisir esthétique que l'on goûte à Florence, à Pise, à Prato, à Fiesole, à San Giovanni. Ici, jeunes ou vieux, écoliers, gens du monde, prêtres, artistes, artisans, marchands, portefaix, jusqu'aux tireurs de sable qui, jambes nues, fouillent avec un grand geste élégant, les eaux blondes de l'Arno, ils sont tous, assurément, de race distinguée et gens d'esprit. Race fine, délicate, nerveuse, dont les corps sveltes et souples, le cou bien dégagé, un peu long, la taille et la tête parfois étrusques, le visage plus expressif que plastiquement régulier, charmèrent les grands sculpteurs de Florence. La bouche est facilement ironique, les yeux noirs, plus curieux que rêveurs, mobiles, sans donner l'inquiétude de la perversité ou de la fourberie. Ils sont courtois, affables, de belle humeur, sensibles à la beauté, orgueilleux de leur ville, respectueux de ses œuvres d'art. Réunis en foule, le jour du marché, sur la place de la Seigneurie, au grand soleil, ils errent paisiblement, conversant par petits groupes, sans cris, sans querelles et vont lestement dîner quand la vieille cloche du palais communal sonne lentement midi. Ils font toutes choses légèrement et avec grâce. Leur douceur de mœurs est admirable. Ils sont trop éveillés pour consentir à l'indolence de Venise, trop subtils pour imiter les façons pompeuses du Romain, trop bien élevés pour s'abandonner à l'assourdissante vocifération du Napolitain. C'est un peuple réfléchi, de conscience claire et qui voit clairement au fond de l'âme de son prochain. Machiavel fut un de ses fils.

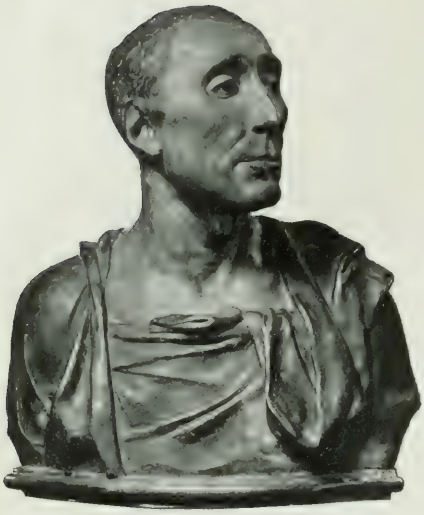
Portrait de Cosme Ier de Médicis « le père de la patrie », d'après la fresque de Benozzo Gozzoli, au palais Riccardi.

Deux groupes très distincts de personnages apparaissent avec un trait particulièrement local dans les œuvres de l'art florentin : d'une [illegible], les enfants et les adolescents, la plante humaine en sa première floraison, de l'autre, les bourgeois d'âge viril, les grands bourgeois qui firent la gran-

deur communale de Florence, les figures graves, parfois énergiques, mais d'une énergie toujours agrémentée de finesse, et sur lesquelles a passé, sans les affliger d'une façon bien tragique, le vent des révolutions.

Réunissez, comme en un chœur de première jeunesse, le petit Saint-Jean de Donatello, les jeunes chanteurs ou musiciens de Luca della Robia, les anges de Botticelli, si vif que soit pour vos yeux le charme de ce petit monde, ce n'est point dans la recherche d'une beauté abstraite, inspirée par une esthétique d'école que vous apparaîtra l'originalité des artistes. Ces figures, ces gestes, cet élan des corps ou ce recueillement des attitudes, même le désordre des chevelures, vous les avez aperçus tout à l'heure en quelque carrefour des quartiers populaires, au seuil des ateliers, où les apprentis, coiffés d'un bonnet taillé en un numéro de la *Nazione*, s'exercent à ciseler le marbre, à polir la mosaïque; ou bien au pied d'un maître-autel, parmi les petits garçons vêtus de soutanes rouges et d'un petit surplis, qui balancent l'encensoir ou manœuvrent le lourd missel avec une dévotion joyeuse. Les vieux maîtres du *Quattrocento* nous ramènent toujours à la nature. Sans affectation doctrinale, par pur instinct de tradition florentine, ils ont obéi à la loi supérieure de leur art, le *naturalisme*. Ne confondez point *naturalisme* avec *réalisme*. Les réalistes non seulement s'attachent à reproduire la réalité en toute sa sincérité, mais, entraînés par la perversion d'un goût facilement perverti, ils aiment à dégager, à exagérer, par conséquent, le trait le plus individuel, parfois le plus trivial de leur modèle. Le naturalisme florentin choisit, épure, ennoblit la

Saint-Georges, par Donatello. A Or San Michele.



Nicolo da Uzano (?), par Donatello. Bargello.

réalité. Ce qu'il en garde toujours, avec un scrupule touchant, c'est la révélation la plus séduisante possible de la vie.

L'art toscan s'était engagé dans cette voie dès l'origine de la sculpture italienne, à la grande école des maîtres pisans. Ceux-ci, Nicolo, Giovanni et Andrea avaient reçu l'éducation hellénique. Grâce aux débris d'art antique, bas-reliefs ou médailles, étudiés par eux, ils avaient pu s'affranchir de l'entrave byzantine, du *canon* byzantin, de la raideur des figures, des alignements de personnages, des corps trapus, des têtes trop grosses, des yeux vides et fixes, *quella vecchia maniera greca goffa e sproporzionata*, dit Vasari. Nicolo avait retrouvé l'observation directe de la nature, si merveilleusement unie par les sculpteurs d'Athènes à la religion de l'Idéal. Giovanni, son fils, découvrit le mouvement toujours rythmé, même en sa violence, le mouvement, expression de la passion extrême (*Massacre des Innocents*, au Baptistère de Pise). C'était déjà la sculpture pittoresque, spirituelle, audacieuse, que l'art antique n'avait guère connue, et qui, de Jacopo della Quercia, le maître siennois, au début du XVe siècle, passera à Lorenzo Ghiberti, à Donatello, à Andrea del Verrocchio, aux della Robbia. Et cette sculpture, à mesure qu'elle s'affirmera, par le choix des sujets, l'animation des physionomies, l'appareil des scènes et la délicatesse des détails, rivalisera avec la peinture et même avec l'orfè-

La Vierge et l'enfant Jésus, par Lucca della Robbia. Bargello.

vrerie. Lequel sera le plus grand, en Benvenuto Cellini, du statuaire ou de l'orfèvre?

Voyez, au Palais du Podestat (Musée national), les deux Saint-Jean-Baptiste de Donatello, le Saint-Jean vu de profil, en bas-relief, un enfant de dix ans, et le buste du Précurseur, un adolescent en pleine fleur. Le petit, l'épaule et le bras nus, la poitrine à demi revêtue d'une toison d'agneau et tenant une légère croix de roseau, tête frisée, front accentué, regard très doux, candide, étonné, bouche entr'ouverte, est charmant. C'est un petit florentin qui entre timidement et dévotement à l'église, un matin de dimanche. L'autre, son aîné, grave et pensif, les yeux rêveurs, d'une dignité déjà presque virile, figure nerveuse et presque frissonnante, est, a-t-on dit, le portrait d'un jeune noble. Un troisième Saint-Jean (Musée national), sorti de l'atelier de della Robbia, un enfant de douze ans, dépourvu de croix, d'une expression moins mystique que le bas-relief de Donatello, donne l'idée d'un écolier bien portant, fils de *popolano*, moins fin sans doute que ses deux frères, d'âme pacifique et de caractère heureux.

Saint Jean-Baptiste enfant, par Donatello. Bargello.

Le chef-d'œuvre de Luca della Robbia est encore au Palais du Podestat. Ce sont les bas-reliefs de jeunes garçons sculptés, en concurrence avec Donatello, pour la tribune des orgues, la *Cantoria* de Santa Maria del Fiore, dix chœurs de chants, de musique ou de danse, grandeur nature. Ils chantent, jouent des cymbales, de la flûte, des tambourins ou du violon, avec le zèle et la dévotion de jeunes clercs réunis autour du maître de chapelle. Ceux qui dansent ont un mouvement en quelque sorte

liturgique. « On voit, dit Vasari, se gonfler la gorge des chanteurs, les plus grands, qui mènent la musique, battre la mesure sur les épaules des plus petits et toutes sortes de jeux, de chants, de danses et d'actes agréables qu'entraîne le plaisir de la musique. »

Fresques de Domenico Ghirlandajo, à S. Maria Novella. Côté droit.
Histoire de saint Jean-Baptiste.

Cette jeunesse florentine, ce printemps de Florence vient à nous avec un caractère très marqué de vie individuelle. Les anges exquis de Sandro Botticelli, aux longues et fluides chevelures délicatement frisées et ses génies ailés qui, dans une pluie de fleurs, descendent des nues sur Vénus

naissance (*Uffizi*), sont éclairés d'un rayon d'idéalisme dont della Robbia et Donatello n'avaient point paré les visages de leurs petits florentins.

Allons maintenant du *soave* à l'*austero*, vers l'été et l'automne de la race, je veux dire les figures de pleine maturité que les maîtres du *Quattrocento* nous ont léguées comme symbole d'une société où la prudence tempérait l'énergie, où les plus violentes passions de la vie publique savaient compter avec la raison, une raison qui fit souvent bon ménage avec une sage astuce.

Groupe de quatre saints, par Nanni di Banco. Or san Michele. Au-dessous bas-relief représentant un atelier de sculpteur.

Arrêtons-nous aux deux portes du Baptistère, qui sont la gloire de Lorenzo Ghiberti. Quatre lignes des mémoires laissés par l'artiste nous ramènent à la Florence agitée qui, de Dante à Cellini, exila ou força de fuir un si grand nombre de ses plus illustres fils. « Dans ma jeunesse, en 1400, voulant m'éloigner de la peste et des désordres civils, je quittai Florence avec un peintre excellent, appelé à Rimini, par le seigneur Malatesta, pour décorer à fresque une salle que celui-ci avait fait construire. » Presque aussitôt, Ghiberti rentrait à Florence, attiré par le concours ouvert par la Seigneurie et la confrérie des Marchands, en vue d'orner d'une nouvelle porte de bronze le vieux

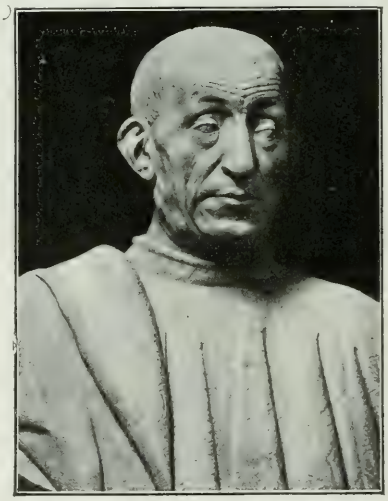
Baptistère où Dante avait été baptisé et vers lequel, du fond de l'exil, il soupirait amoureusement :

Pierre Ier de Médicis, buste de Mino da Fiesole. Bargello.

Il mio bel San Giovanni !

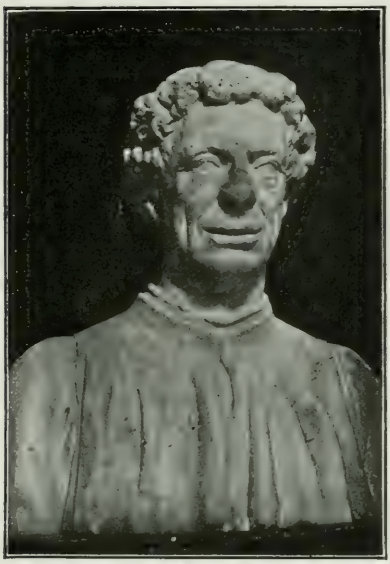
Son projet l'emporta sur les maîtres les plus renommés de l'Italie, même sur Brunelleschi. « Les trente-quatre juges, écrit-il, les consuls, les ouvriers et toute la compagnie des Marchands qui administrent l'église de Saint-Jean, me donnèrent la palme, en signant cette déclaration de leurs noms. »

Vingt-quatre années plus tard, on lui commandait cette seconde porte, qui lui coûta vingt-sept ans de travail, la « Porte du Paradis », dira Michel-Ange. Ces deux monuments, avec plus de mouvement, de richesse dans l'ornementation et d'invention dramatique, prenaient pour modèle la « porte » d'Andrea de Pise, celle du sud. Ghiberti qui, dans la première porte, avait montré les scènes les plus pathétiques du Nouveau Testament, l'Adoration des mages, les Vendeurs chassés du Temple, la Résurrection de Lazare, le jardin des Oliviers, le Baiser de Judas, la Flagellation, dans la seconde, reproduit les épisodes les plus populaires de la Bible, la Tentation d'Ève, Caïn et Abel, l'Histoire de Joseph. « Les portes, dit-il, me furent confiées avec toute liberté de faire ce qui me semblerait préférable pour arriver au résultat le plus parfait. » Il les encadra donc, avec une libre fantaisie, de bordures empruntées à la vie végétale, guirlandes de feuillages, de fleurs et de fruits, parmi lesquels se tient çà et là un oiseau, une bête des champs. Et, le long de



Pietro Mellini de Benedetto da Majano. Bargello.

ces encadrements sortent des médaillons et se penchent comme en dehors d'une fenêtre des têtes de bronze qui semblent inviter le passant à la conversation. Les deux plus fameuses sont les portraits même de Ghiberti et de son père Bertolaccio. Nul doute que les autres bustes ne soient autant d'effigies de personnages vivant, à Florence, au temps du maître.



Matteo Palmieri, d'Antonio Rosellino. Bargello.

Elles ont bien des choses à nous dire sur le génie de la bourgeoisie florentine, ces figures délicatement ciselées, têtes de changeurs, de notaires, de lettrés, où la prudence du procureur, l'austérité du moine, la bonhomie du vieux *parocco*, l'orgueil du magistrat communal ont des rencontres et des complications d'une rare saveur. Elles nous offrent comme un clavier psychologique très varié. Ces yeux attentifs, tranquilles, parfois ironiques, ou à demi clos, ainsi qu'il arrive aux gens qui écoutent d'une oreille âprement tendue, ces narines serrées qui flairent quelque senteur suspecte de duperie ou de sottise humaines, ces lèvres minces, les rides de réflexion moqueuse, creusées entre les sourcils, les larges fronts chauves, la santé plantureuse de certaines joues, la mine pincée de quelques autres nous ouvrent un jour bien intéressant sur le monde d'où sont venus ces visages, je dirais volontiers ces témoins. Ah ! les admirables citoyens, chefs de famille et chefs de comptoirs, ménagers de leurs deniers et des finances de la cité, aussi habiles à soupeser un florin trop léger qu'à découvrir le piège caché en quelque dépêche diplomatique du Saint-Père ! Ils ont l'esprit critique, une parfaite possession d'eux-mêmes, ne se laisseront déconcerter par aucun jeu de la fortune, ne seront pris au dépourvu ni par les mésaventures de la vie

Le Christ enfant, par Luca della Robbia. Bargello.

journalière, ni par les calamités qui frappent de temps en temps leur parti, leur corporation ou leur ville. Têtes solides et joyeux compères, ils possèdent une gaieté naturelle et un art merveilleux d'expédients pour les traverses de la destinée. Voyez Cellini : personne ne fut jamais plus à l'aise au milieu des plus fâcheux contretemps. Un jour, il rentre à Florence, frappe à la maison vide de son père, apprend d'une voisine que tout le monde y était mort de la peste. « Comme je l'avais déjà deviné, ma douleur en fut moins grande. » Il se réfugie chez sa sœur : « Liperata, après avoir un peu pleuré avec moi son père, son mari, sa sœur et un petit enfant qu'elle avait perdus, songea à préparer le souper. De toute la soirée on ne parla plus de mort, mais de mille choses gaies et folles, aussi notre repas fut-il des plus divertissants. »

Saint Jean enfant, par André del Sarto. Palais Pitti.

Les bourgeois de Ghiberti appartiennent assurément aux arts majeurs. Ils sont un patriciat. Même dans les rangs inférieurs de la cité, le bourgeois florentin, par le fier sentiment qu'il a de sa valeur sociale, apparaît avec une allure aristocratique. Tel Cisti, le boulanger, chef du parti guelfe, « homme, dit Boccace, de très haut esprit, *d'altissimo ingenio* », qui, voyant passer chaque matin dans sa rue les légats de Boniface VIII, s'arrange de façon à offrir à ces grands seigneurs, en des coupes de cristal « plus claires que l'argent », une rasade de son joli vin blanc, le plus renommé de toute la Toscane. Et tous les jours il renouvela sans étonner personne, à l'égard des ambassadeurs pontificaux, « sa grande courtoisie ».

Ces bourgeois florentins furent de grands magistrats communaux et, par leur magistrature, de véritables hommes d'Etat. Ici, plus qu'ailleurs, la vie publique, sans cesse troublée par la démagogie, avait trempé les caractères. Ces artisans, ces marchands, ces hommes de loi, si peu libres

individuellement, mais passionnés d'indépendance municipale, avaient pris les qualités alertes qui conviennent à l'action et favorisent la lutte. A l'audace des desseins, à la hardiesse de l'exécution, ils ont ajouté la patience, la ruse des diplomates, l'art de se résigner, d'ajourner, de sommeiller d'un seul œil.

Allons à Santa Maria Novella contempler, dans les grandes fresques du chœur, la plus grande page décorative du *Quattrocento* finissant, les personnages de Domenico Ghirlandajo. Ils sont bien de la même race que les figures de Ghiberti. Mais ici, groupés en grave compagnie, ils tiennent un colloque et presque un conseil politique. En apparence, ils

Ghiberti. Le Sacrifice d'Abraham. — Brunelleschi. Même sujet. Morceaux présentés par ces artistes pour le concours de la porte nord du Baptistère de Florence (la seconde en date).

assistent aux scènes évangéliques consacrées par la religion populaire, à la naissance de la Vierge, au Mariage de Marie, à l'Adoration des Mages, au massacre des Innocents. Je les aperçois plus sûrement encore en quelque haute salle du Palais-Vieux, conseillers des *Huit* ou des *Quatre-vingt*. Plusieurs d'entre eux sont des portraits que signale Vasari. Baldovinetti, le maître de peinture de Ghirlandajo, drapé en son manteau rouge, son disciple Bastiano da San Gemignano, « avec sa longue chevelure noire et ses grosses lèvres »; son frère David. « Tous, pour qui les a connus, sont déclarés vraiment vivants et naturels. » Ce Ghirlandajo avait eu, dès son adolescence, le goût des croquis lestement tracés. Quand il travaillait, d'assez mauvaise grâce, dans l'atelier d'un orfèvre, si quelque visage étrange passait devant la boutique, en trois coups de crayon il le prenait tout vif et ce don de ressemblance parfaite, dit

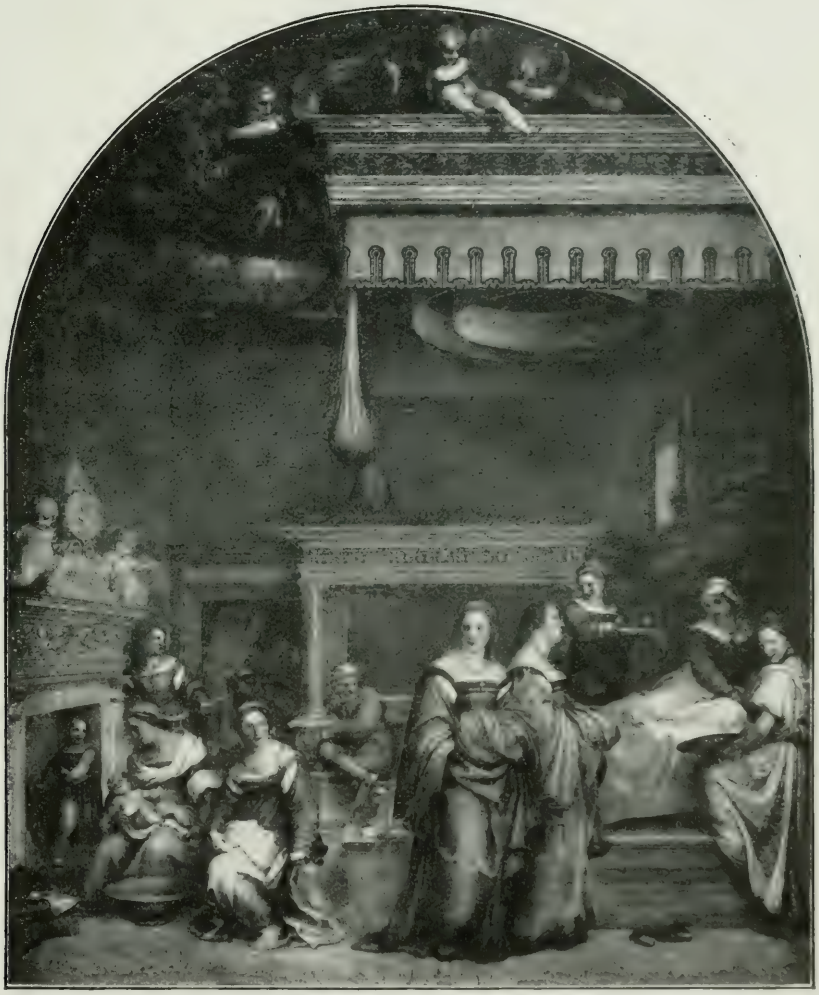
Vasari, apparaît dans les innombrables portraits qui remplissent ses ouvrages. Le naturalisme de Ghirlandajo, qui fait penser aux Van Eyck, fut un admirable instrument d'expression. « Toute la poésie grave ou charmante de la vie quotidienne, à Florence, écrit M. Lafenestre (*la*

Un panneau de la porte est du Baptistère, la troisième en date, la seconde des deux portes exécutées par Ghiberti. La Reine de Saba et Salomon.

Peinture italienne), éclate ici dans un élan unique d'enthousiasme et de naïveté... Tous ces personnages, ainsi transplantés, semblent vivre, dans ce monde légendaire, comme en leur milieu naturel. »

Regardez à loisir ces Florentins de Santa Maria Novella. La pose droite sans raideur, la fermeté du regard direct, la tranquille démarche témoignent d'une intelligence lucide, d'une sécurité morale affermie par une volonté qui n'abdiquera point sans combat. Une émeute ne les

déconcerterait pas, car, selon la théorie de Machiavel, elle serait une excellente occasion d'éprouver la puissance de la parole. Dans la pénombre de la vieille église, ils semblent toujours délibérer sur leur répu-



Naissance de la Vierge d'Andrea del Sarto, à Sant' Annunziata.

blique avec le bon sens âpre qu'ils avaient à leur comptoir, dans leur officine de notaire, à leur table de changeur. Si quelque audacieux menace la liberté, ces marchands feront sonner les cloches et prendront leurs piques. A force de regarder en face et de près les grandes puissances de ce monde, ils en ont mesuré les faiblesses et ils se jouent d'elles. Le globe impérial ne les émeut pas plus que la tiare du Saint-

Père. Leur sollicitude et leur tendresse sont toutes pour leur ville. Ils l'ont rachetée de la servitude féodale, ils l'ont fortifiée de remparts et de tours, ils l'enrichissent, ils l'aiment éperdument. Pour parer cette mère et cette épouse, est-il un luxe trop précieux ?

On rencontre, dans l'Enfer dantesque, un damné, le grand gibelin Farinata degli Uberti qui, vainqueur du parti guelfe, avait refusé de détruire Florence que ses lieutenants voulaient brûler. Il se tient debout, superbe, dédaigneux, dans son sépulcre flamboyant d'hérésiarque et, pour cette œuvre de piété florentine, le poète passionnément catholique s'incline devant le formidable fantôme et lui octroie le privilège d'avoir « l'Enfer en grand mépris ».

Lorenzo de Médicis, au milieu des Sassetti, groupe tiré de la fresque de Dom. Ghirlandajo, à S. Trinità.

Le Palazzo Vecchio (Palais-Vieux) et la Place della Signoria.

CHAPITRE III

CE QUE RACONTENT LES VIEILLES PIERRES

Les Florentins créèrent donc leur cité selon leur génie propre. Jusqu'au jour où la fortune politique fit de Florence la capitale provisoire de l'Italie et obligea la ville à jeter bas une partie de ses vieux remparts, à s'étendre sur la rive droite de l'Arno, à percer de larges avenues parcourues aujourd'hui par les tramways électriques, le voyageur put goûter le charme d'une cité souverainement élégante et riante, où le mouvement joyeux de la vie moderne s'encadrait sans disparate dans le décor historique édifié par quatre ou cinq siècles de civilisation supérieure. Cependant, les plus nobles de ces vieilles pierres demeurent encore et perpétuent la beauté d'art de Florence. Il est temps de les visiter et de les interroger.

Partons de la hautaine Porta Romana qui veille, flanquée de tours massives, sur la route qui vient de Rome, de la métropole de l'Eglise, du Saint-Père, patron de la Florence guelfe, un ami aux tendresses suspectes, mais un client des banques florentines, dont le compte courant importait à la politique nationale. Passons en vue du Palais Pitti à l'emphatique soubassement d'appareil cyclopéen. Voici le Ponte Vecchio, le

Cour du Palais-Vieux.

pont des Orfèvres, œuvre de Taddeo Gaddi, monument qu'il faut se hâter de saluer, car, dit-on, ses jours sont comptés. C'est un pont comme on en voyait dans le Paris du moyen âge, chargé d'une double file de masures branlantes, qui font miroiter, aux étalages de leurs boutiques, bracelets, chaînes d'or et fausses pierreries. C'est là que les jeunes paysans de Toscane viennent acheter les bijoux de leurs fiancées. A l'issue du pont, nous touchons à l'antique Florence communale, à la région laborieuse de la marchandise, aux tables des changeurs, aux échoppes de la boucherie, à tout un réseau de ruelles étroites et noires, qui débouchent sur l'Arno. A notre droite, une voûte ténébreuse, où se rattachent

d'autres *vicoli* qui aboutissent à la place de la Seigneurie. Çà et là, un étroit carrefour, favorable aux industries en plein vent, une petite place irrégulière, une cour où l'on voit une église presque toujours close. Jadis, le cœur de ce quartier était le *Mercato Vecchio*, une place d'aspect

La Loggia dei Lanzi.

sauvage, sinistre la nuit, admirable rendez-vous de guet-apens ou d'émeute, d'où pouvaient fuir en un clin d'œil et sans bruit, par vingt défilés, les *Ciompi*, les cardeurs de laine, qui marchaient nu-pieds. Ici, la ruche florentine bourdonna joyeusement ou furieusement, selon les caprices de son humeur mobile. Le *Mercato Vecchio* a disparu, et c'est grand dommage, mais ses alentours ont gardé la physionomie un peu

farouche des temps anciens. Il faudrait lire ici quelques contes du bon Franco Sacchetti, ce contemporain de Boccace, qui n'eut pas la grâce sensuelle et légère de Giovanni, mais qui sut peindre la vie extérieure des petites gens et fut vraiment, en prose toute populaire, le poète épique des Arts mineurs, le Téniers du *Mercato Vecchio*. Sacchetti fut bourgeois florentin jusqu'aux moelles, ami des bons tours, des aventures grotesques, des histoires salées, charmé par le mouvement, la rumeur, le vacarme du *Mercato*, mais, véritable virtuose, heureux de noter et de décrire l'effet esthétique produit par l'accumulation, l'accélération des mouvements, des gestes et des bruits. Je ne connais que Rabelais qui ait eu, à ce degré, le sens et l'art du *crescendo* dans la peinture des choses visibles. Sacchetti excella, comme Rabelais, dans l'imagerie des paniques.

Dante, par Andrea del Castagno.
Musée deSant'Apollonia.

Un jour, le vieux cheval du vieux chevalier Rinuccio di Nello, rompant son entrave, se mit à courir derrière une cavale qui précipite sa retraite vers Sainte-Marie-Majeure. Rinuccio, tout éperonné, s'élance à la poursuite de l'impudent animal, accompagné par les enfants et les gens de loisir. On arrive au *Mercato*. C'est alors un torrent de foule. Les fripiers, croyant à une révolution, fermèrent précipitamment leurs boutiques. Les deux bêtes se ruent contre l'étal d'un boucher dont elles bousculent les viandes. Le boucher s'enfuit chez le pharmacien. Rinuccio courait toujours et criait : « Saint Georges ! » Le maître de la jument, survenu à son tour, bâtonnait, mais en vain, les deux héros de la fête. Le quartier de la draperie, à l'approche du tourbillon, s'émeut : les marchands lancent leurs pièces de drap au fond des

sombres échoppes. Le long de la ruelle qui mène à l'Or San Michele et qu'occupent les comptoirs de grains, le ravage est formidable : bêtes et gens passent sur le corps des grainetiers et les sacs de denrées. Les aveugles, groupés à la porte de l'Oratoire, ne comprennent rien au tumulte, se mettent sur la défensive et reçoivent à coups de cannes la multitude. L'orage atteint la place des Prieurs. Les magistrats regardent de leurs fenêtres, ferment le Palais, arment les sbires, la milice du capitaine. Déjà le peuple en venait aux mains, les couteaux luisaient, le sang coulait.

Farinata degli Uberti, par Andrea del Castagno. Musée de Sant' Apollonia.

Autre panique, une veille de Pâques, toujours au *Mercato*. Un corbeau, habitué du quartier, cribla de coups de bec l'échine d'un mulet chargé de pièces de drap, abandonné parmi les tables, en plein air, des bouchers. Le mulet regimbe, rue, bouscule les viandes destinées au festin pascal, piétine les morceaux succulents. Les bouchers font pleuvoir coups de bâtons ou de couteaux sur les flancs de la bête, lacèrent les pièces de drap, les roulent dans la boue. Les tisseurs de la laine sortent de leur quartier, envahissent, furieux, le Marché Vieux. La querelle tourne à la bataille, prend la mine d'une révolution. Tisseurs contre bouchers, le drap contre la viande, c'est la guerre séculaire, la guerre sociale qui recommence, le peuple *gros* et le peuple *maigre* qui se prennent à la gorge. Le Podestat n'apaise l'émotion qu'en frappant le corbeau d'une sentence d'inquisition et d'un exorcisme. Le noir oiseau n'était-il pas le diable en personne, venu pour troubler la paix des Pâques florentines ?

Les tumultes comiques de carrefours et de rues contés par Sacchetti aboutissent à la place de la Seigneurie, battent les murailles du Palais-Vieux aussi naturellement que les alertes entre Gibelins et Guelfes ou les

mouvements révolutionnaires de la démagogie : cette place et ce Palais sont bien le centre vital de Florence.

Le Palais Communal, ou de la Seigneurie, commencé par Arnolfo di Lapo aux derniers jours du XIIIe siècle, *magnifico e grande* (Vasari), selon le projet premier de l'architecte, demeure, par les irrégularités de

Le Palais du Podestat. (Bargello.)

son plan, comme un symbole des surprises de la vie publique sur les bords de l'Arno. Les Gibelins, après une domination de quelques années, avaient été, à la mort de l'empereur Frédéric II, battus et proscrits. Les maisons de la grande famille des Uberti, que Dante glorifia en la personne de Farinata, avaient été rasées. Les Guelfes maîtres de la cité ne permirent pas à Arnolfo d'établir, sur l'emplacement maudit de ces maisons, tout un côté de son édifice : on démolit une nef d'église, on retou-

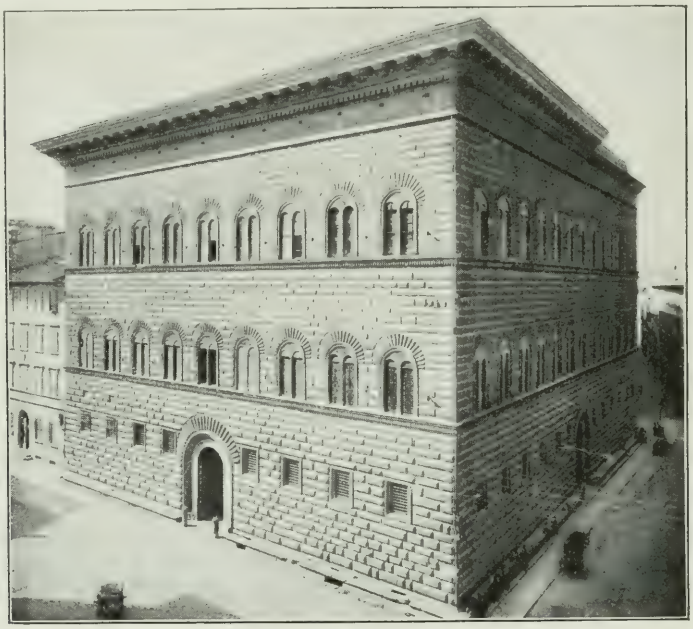
cha le plan de la façade, afin d'y encadrer en son milieu la tour des Foraboschi, haute de cinquante brasses, « pour l'usage de la grosse cloche » et d'utiliser en outre quelques maisons achetées par la Commune. De là, selon Vasari, le dessin « louche et hors d'équerre » du Palais. Quarante années plus tard, Gautier de Brienne, duc d'Athènes, tyran éphémère de Florence et grand bâtisseur de tours et de murs, afin de rendre le Palais « aussi fort qu'un château », en étendit les murailles

Cour du Bargello.

sur le quartier des Filiperti et des Amidei. Il munit les fenêtres basses de grilles en fer d'une extraordinaire solidité, ouvrit une large porte dans les bossages de l'un des flancs, pratiqua, dans l'épaisseur du mur, un escalier secret, en prévision d'une fuite précipitée, accrocha son écusson féodal aux pierres augustes de la citadelle républicaine. Plus tard encore le Palais fut couronné par les lourds créneaux de la faction guelfe.

Tel qu'il est, irrégulier, farouche, le *Palazzo Vecchio* a sa beauté. Il ne mérite point l'impertinente opinion du président de Brosses qui n'a vu l'Italie qu'à travers les préjugés esthétiques du XVIII siècle. « Vieille bastille, surmontée d'un grand vilain donjon, » écrit dédaigneusement le

spirituel bourguignon, qui ne voit point l'austérité du vieux Palais adoucie par le voisinage de l'élégante *Loggia de' Lanzi*. Or, l'histoire démocratique de Florence avait imposé au château bâti pour abriter la Seigneurie ce rôle de bastille. Autour de ce roc inébranlable gronda trois cents ans l'orage des passions civiles et le souvenir de ces tempêtes ennoblit singulièrement la rudesse des murailles. Je prends, au hasard, en Dino Compagni, le contemporain de Dante, un tableau de révolution, l'éternel conflit de Gibelins contre Guelfes.



Palais Strozzi.

« ... Les Cavalcanti se plaignaient. Les gens s'armèrent et commencèrent à se battre. Les della Tosa et les Medici vinrent au Mercato Vecchio armés d'arbalètes et tirèrent vers le Corso des Adimari et le quartier de la Laine. Rossellino della Tosa, avec son monde, se jeta sur la maison des Sassetti, pour y mettre le feu ; les Cavalcanti vinrent à la rescousse. Nerone Cavalcanti aborda messer Rossellino et, du bout de sa lance, le frappa à la poitrine et le précipita de son cheval. Les chefs de la faction Noire avaient préparé un feu d'artifice (matières incendiaires), pensant bien qu'on en viendrait aux mains. Ils s'entendirent avec un Ser Neri Abati, homme criminel et débauché, ennemi de sa propre famille, à qui ils donnèrent l'ordre d'allumer le premier incendie... Les maisons

Cour du palais Strozzi.

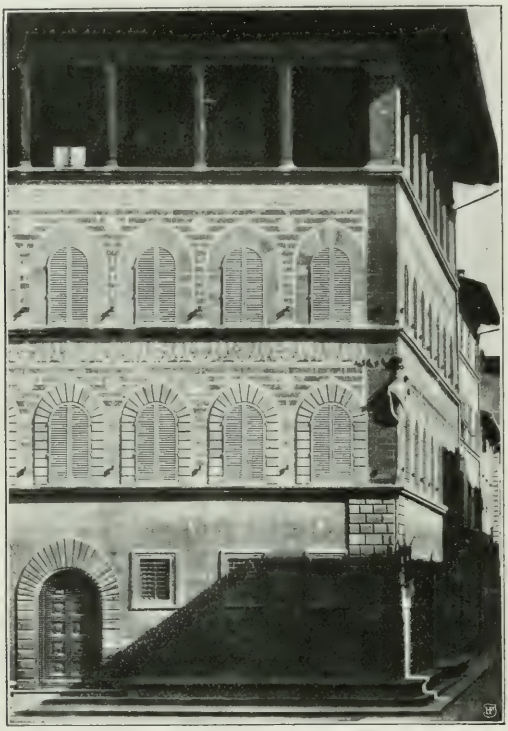
de ses parents à l'Orto San Michele brûlèrent ainsi ; du Mercato Vecchio, le feu fut lancé à la Calimara, se répandit sans obstacle et brûla beaucoup de palais et de boutiques. »

Une moitié de la ville, 1 000 maisons, fut ainsi détruite autour du Palais (1304). Le vent de Tramontane, dit Villani, propagea l'incendie jusqu'à l'Arno. « Les voleurs, ajoute Compagni, pillaient ouvertement dans le feu et emportaient leur butin tout à leur aise. Celui qui voyait enlever son bien n'osait pas le réclamer, *parce que la ville en toute chose était mal disposée*. Ce jour-là les Cavalcanti perdirent le cœur et le sang, en voyant brûler leurs maisons, palais et boutiques, dont la location élevée les enrichissait. » Ser Neri Abati portait l'incendie en une marmite et s'attaquait aux maisons que désignaient les Guelfes noirs. « Le Podestat, avec sa police et beaucoup de soldats, vint jusqu'au Mercato Nuovo, mais il ne fit ni aide ni défense. Ils regardaient le feu, tranquillement à cheval. » Ce

Palais Riccardi (ancien palais Medicis).

jour vit la ruine du parti Gibelin, qui reprit, vers Sienne, le chemin de l'exil.

Le Palais-Vieux fut le témoin de scènes plus tragiques encore, dont le souvenir demeure attaché à ses pierres et aux pavés de la place Seigneuriale. Le jour où les Pazzi, encouragés par Sixte IV, attentèrent à la cathédrale, à la vie de Laurent et de Julien de Médicis, l'un des conjurés, Salviati, archevêque de Pise, fut pendu, revêtu de ses ornements pontificaux, côte à côte avec plusieurs de ses complices, aux fenêtres du premier étage. D'autres furent jetés vivants par les fenêtres.



Palais Guadagni.

Quelques années plus tard, cette place illustre servait de théâtre au supplice de Savonarole (23 mai 1498). Un curieux tableau de Pollajuolo, conservé au couvent de Saint-Marc, nous a gardé la naïve image de cette journée. Savonarole avait été l'implacable adversaire de Laurent le Magnifique. Les Médicis chassés, il consacra la Commune à Jésus Christ, devint, par l'éloquence et la terreur, le maître de Florence. Il épouvantait l'Italie, annonçant la venue des Barbares, missionnaires de Dieu, qui abattraient les princes et les emmèneraient enchaînés « comme bêtes de cirque ». Puis, se tournant contre le pape, il déclarait que ce Borgia, cette « vieille ferraille » *ferro rotto*, ne croyait pas en Dieu. Une coalition se forma contre lui, dirigée par les Augustins et les Médicéens. On le prit à Saint-Marc, au pied de son autel, on le traduisit en tribunal d'Église pour hérésie. Il fut condamné à la potence, mais à la potence dressée sur un bûcher.

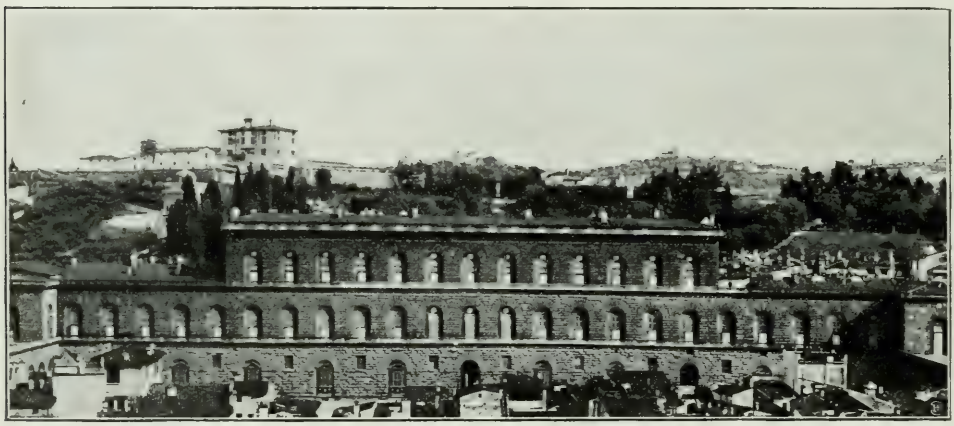
Le tableau de Pollajuolo retrace, en ses trois phases principales, le supplice du réformateur et de ses deux compagnons. Devant le Palais-Vieux est l'autel, à côté trône l'évêque président, les trois dominicains

sont agenouillés à ses pieds, les mains liées au dos. Puis, escortés des Frères de la Miséricorde, ils vont au bûcher ; enfin on les voit se balançant à la haute potence entourée de flammes. Quelques Augustins, dans leurs robes noires, regardent tranquillement de la *Loge des Lanzi* ; quelques bourgeois causent de leurs affaires, çà et là, sur la place ; un cheval passe monté à la fois par deux cavaliers ; des enfants apportent des

Le Bigallo.

fagots, afin que le feu flambe plus joyeusement sous les pieds des martyrs. Mais l'artiste a manqué de génie ou de courage. Il n'a montré ni la joie cruelle des ennemis de Savonarole, ni la désolation de ses partisans, ni la lâcheté de la populace qui lançait des pierres à la face de la victime, ni le délire des femmes qui, au retour, eurent des visions et prophétisèrent. Il a été impuissant à peindre l'agonie de l'apôtre et son bras tendu pour bénir la ville et le regard suprême qu'il abaissa sur la multitude furieuse ou désespérée, au moment où jaillit de la fournaise son dernier cri : « Florence ! Florence ! Qu'as tu fait ? » Le cri de Jeanne d'Arc agonisante.

Les palais florentins témoignent, comme le Palais-Vieux, par la sévérité de leur aspect, la solidité de leurs assises, de cette histoire tourmentée. On sent qu'ils ont été construits pour abriter les grandes familles gibelines contre les émeutes guelfes, le choc brutal des *Ciompi*. Ils peuvent défier l'assaut des *Piagnoni*, des *Pleureurs*, que Savonarole soulevait contre les riches. « Peuple, quand tu entends sonner la cloche, lève-toi, tire l'épée et dis : Que nous veut-on ?... Si quelqu'un des Seigneurs demande le Parlement (l'assemblée légale), qu'on lui coupe la tête. Quant aux autres, qu'on les déclare rebelles et qu'on leur confisque tous leurs biens et que tous les gonfaloniers entrant en charge jurent qu'au son de la cloche du Parlement, ils courront



Le palais Pitti.

d'abord mettre à sac les maisons des Seigneurs ; pour le gonfalonier, on réservera un quart du butin, le reste pour les compagnons... Voilà ce qu'il te faut, peuple ! » Ainsi parlait le moine qui avait sacré Jésus-Christ roi de Florence.

Alors les palais se fermaient, se barricadaient : le palais Strozzi, couronné par Simone Pollajuolo de la plus élégante corniche (via Tornabuoni), la maison de Cosme de Médicis, palais Riccardi (via Larga), dont la cour garde des médaillons sculptés par Donatello, et qui logea Charles VIII ; le palais du Podestat, sorte de forteresse, dans la cour duquel le Bargello présidait aux exécutions capitales ; le palais Ruccellaï (via della Vigna), œuvre de Leo Battista Alberti, d'une élégance plus raffinée ; le palais Pitti, étrange et presque extravagante demeure bâtie par Brunelleschi pour un marchand riche et dont le plan primitif fut modifié à la fin du XVe siècle, énorme bâtisse nue, dépourvue du plus modeste

ornement, dressée sur un entassement de blocs à peine équarris, fantaisie babylonienne et réminiscence archéologique de l'art étrusque, qui semble un défi à l'esthétique florentine.

Tous ces palais ont leurs légendes populaires où les fées, les génies familiers, les sorcières et les diables jouent un rôle dominant. Il n'est point d'ailleurs, à Florence, de rue, de carrefour, d'église, de pont qui ne soit marqué de quelque souvenir fantastique. Parfois aussi les mœurs violentes de la Renaissance ont laissé çà et là, sur les murs ou les pavés de l'aimable ville, comme une tache de sang. Écoutez cette aventure, historique en ses lignes principales, d'une poésie farouche, qui plane encore sur deux palais, le Salviati et le Canacci.

Une nuit, le duc de San Giuliano, Jacopo Salviati, époux de l'altière Veronica Cibo, surpris par un orage, se réfugia sous le portique du palais Canacci. Une jeune fille vint l'inviter à monter au salon du vieux Giustino Canacci. Salviati vit alors Catarina Canacci et fut ébloui par sa grâce. Désormais il multiplia ses visites. Veronica, avertie par une courtisane, médita une atroce vengeance. Elle acheta un vase magnifique de Luca della Robbia, sur lequel était peint, en lettres gothiques, le mot *Tradimento*. Elle y plaça un bouquet des fleurs les plus rares et, dans le bouquet, une carte portant le mot : *Sorpresa*. Le duc demanda ce que signifiaient cette *trahison* et cette *surprise*. Elle répondit que, dans peu de jours, le 27 mai, elle donnerait une fête joyeuse et qu'il connaitrait le sens de l'énigme. Au jour fixé, elle pria Salviati de rester chez lui, afin d'accueillir ses hôtes et dépêcha à Catarina un billet anonyme où elle l'invitait à éloigner son mari et ses serviteurs afin de recevoir la visite de Jacopo. Les assassins trouvèrent donc Catarina seule et rapportèrent sa tête enveloppée dans une serviette. Veronica l'ensevelit parmi les fleurs. Cependant, le duc, étonné de ne voir aucun invité, demande à sa femme quelle surprise elle lui réserve et quelle mystérieuse visite elle attend :

— Ne devinez-vous pas, mon ami ? C'est votre bien-aimée Catarina. Regardez. La voici !

Et, dans la pourpre et le parfum des fleurs, Veronica fit voir à Jacopo la tête pâle de Catarina.

— Mon cher mari, murmura-t-elle à l'oreille du malheureux, je vous aimais et vous m'avez trahie. Je me suis vengée. (*Legends of Florence* by Godfrey Leland, Londres et Florence, 1896.)

Le Dôme ou Cathédrale de S.-M. des Fleurs, avec le Campanile.

CHAPITRE IV

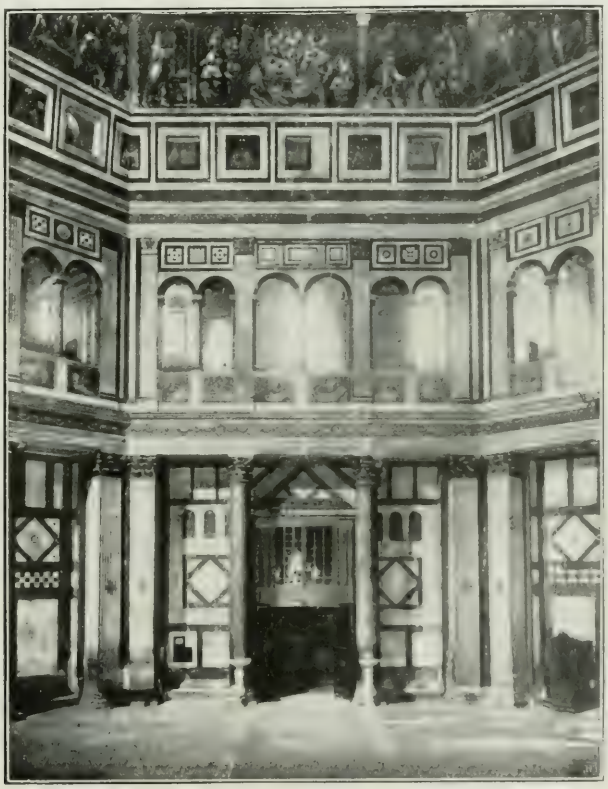
LE « MEMENTO » DES ÉGLISES

Comme les palais, les rues et les places, les églises de Florence ont gardé l'écho des émotions, des joies ou des douleurs qui firent battre le cœur de la vieille Commune.

Le Baptistère (fin du XIe siècle), édifice octogone qui a peut-être succédé à un temple de Mars, nous montre, outre les portes de Ghiberti, deux portes de métal et deux colonnes de porphyre, rapportées vers 1117, de Majorque par les Pisans ; à l'intérieur, l'ouverture des petites citernes réservées au baptême par immersion, où fut plongé Dante enfant ; enfin un mausolée supporté par des consoles, œuvre de Donatello et de Michelozzo, le tombeau de Jean XXIII, un pape dont la vie fut bien drama-

tique: ancien condottiere, chassé de Rome, exilé à Florence, emprisonné, à côté de Jean Huss, par les Pères du concile de Constance, il mourut simple cardinal, réconcilié avec son successeur Martin V.

La sacristie du Baptistère conserve deux précieuses tapisseries exécutées sur les dessins de Pollajuolo, le *Baptême du Christ* et *Salomé dansant devant Hérode*.



Le Baptistère. Intérieur.

Santa Maria Novella, toute incrustée de marbres de couleur, doit sa façade au fronton triangulaire à Leo Battista Alberti.

Cette église, perdue au fond d'une longue place silencieuse, est un sanctuaire d'art florentin.

Bien avant les fresques de Ghirlandajo qui nous retenaient tout à l'heure, la grande Madone byzantine de Cimabue y parut avec l'éclat d'un premier et vague rayon de Renaissance.

Cimabue naquit vers 1240. A l'école, il dessinait sur ses livres, des

San Spirito. Vue du chœur.

hommes et des chevaux puis courait, dit Vasari, aux chapelles où travaillaient les mosaïstes grecs « ou plutôt les peintres de l'école de Fidanza. » Il donna, dit l'historien, « les premières lumières à la peinture ». Mais les traditions rigides des maîtres archaïques le possédaient toujours.

Vasari le flatte en vantant l'air naturel de ses draperies et de ses personnages. « Arrogant et dédaigneux », écrit un commentateur anonyme de Dante, s'il apercevait une tache dans son ouvrage, aussitôt il l'abandonnait, « si

Église et place S. M. Novella.

cher qu'il lui fût ». Il ignorait sans doute l'art de réparer ses fautes.

Cimabue fit un grand effort pour charmer les yeux : ses prédécesseurs ne cherchaient qu'à exciter la dévotion des fidèles.

La grande Madone des Rucellaï à Santa Maria Novella (chapelle latérale à l'Épître), en tunique blanche, recouverte d'un manteau de pourpre brodé d'or, semble nous appeler à elle par sa parure de fête ; les anges échelonnés aux deux côtés du trône, avec leurs che-

Église et Place Santa Croce. Statue de Dante.

veux bouclés, ont une bonne volonté qui leur tient lieu de grâce ; la Vierge regarde avec une douceur qui nous repose des maussades madones des maîtres mosaïstes. Ce tableau « à la manière moderne », dit Vasari, parut une merveille aux contemporains. Charles d'Anjou le visita dans l'atelier du peintre d'où on le porta, en procession, au son des cloches, à l'église où elle demeure encore. Mais la *Madone* de l'Académie des Beaux-Arts, à Florence, par le caractère déjà individuel et énergique des prophètes qui veillent anxieusement sur le Messie, œuvre d'une renommée moins traditionnelle, fait encore plus d'honneur au génie de Cimabue.

Un sourire de Boccace glisse encore dans l'ombre de la vieille église.

Tombeau du Pape Jean XXIII, par Donatello et Michelozzo. Baptistère.

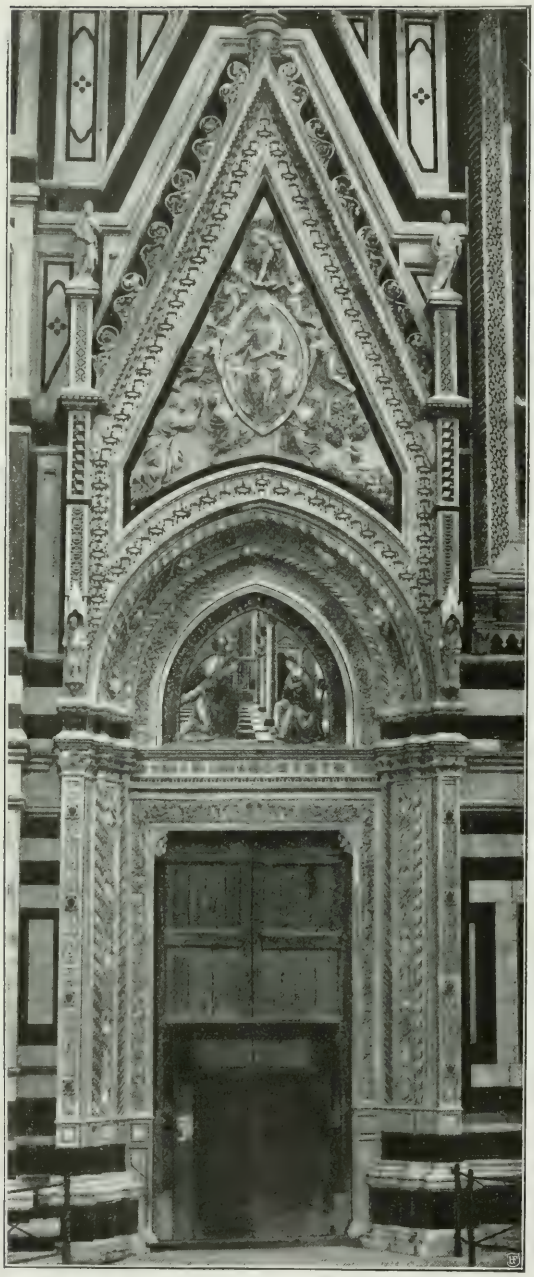
Certes, je n'oserais point conseiller au visiteur de relire à Santa Maria Novella les premières pages du *Décaméron*. Mais le charme tragique de ce Prologue est si pénétrant que, sans la moindre velléité de distraction coupable, on croit entendre encore, près de la solennelle *Madone* l'écho des paroles et des soupirs échangés un mardi matin de 1348, à l'issue de la messe par les sept jeunes dames en grands habits de deuil. La peste dépeuplait leurs palais. Encouragées par l'assentiment de trois jeunes cavaliers, elles résolurent de fuir la cité funèbre, d'aller à l'air pur des prairies, des bocages et de la mer, et d'attendre, en une petite Thélème florentine, que Dieu prît pitié de la Toscane et de l'Italie.

De combien de distractions profanes, espérances ou souvenirs, légères rêveries d'amour, attention trop prolongée aux pas des jeunes cavaliers errant le long des nefs sonores, cette page de Boccace n'a-t-elle point troublé la piété des jeunes florentines, agenouillées, l'éventail à la main, sur les dalles séculaires de Santa Maria Novella?

A Sainte-Marie-de-la-Fleur, la cathédrale au revêtement multicolore, nous rencontrons deux grands témoignages du génie florentin, l'œuvre rationnelle, mathématique, de Brunelleschi, la coupole octo-

S. M. Novella. Vue du chœur.

S. M. des Fleurs. Vue du chœur.



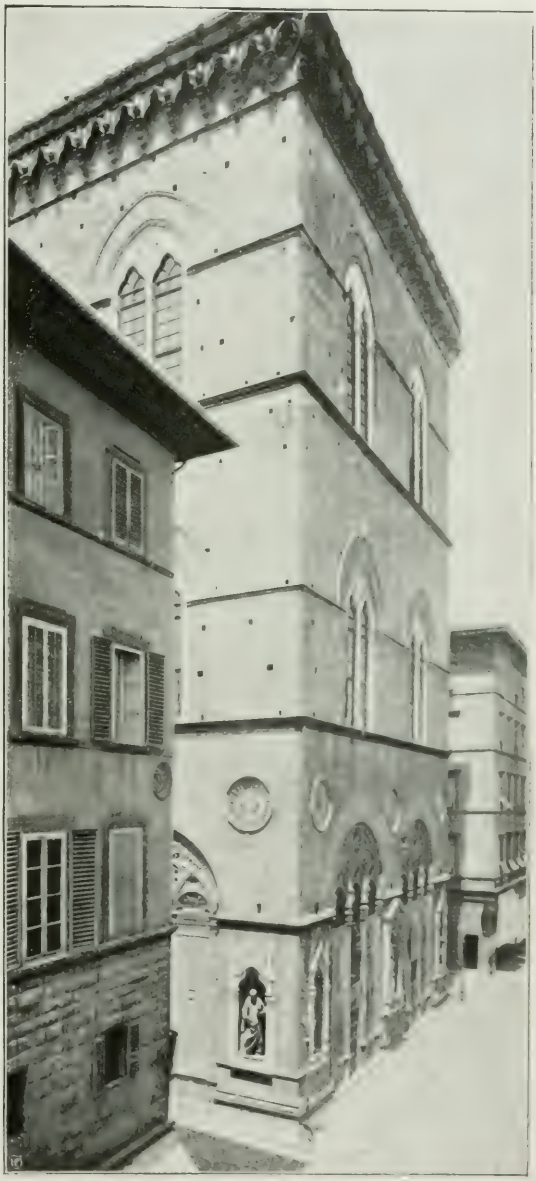
Cathédrale, côté du nord. Porte « della Cintola ».

gonale, dont Michel-Ange disait : « Il est difficile de faire aussi bien, il est impossible de faire mieux. »

Vasari a conté les péripéties qui entravèrent l'achèvement du projet. Il s'agissait de couronner d'un dôme analogue à celui du Panthéon romain l'église métropolitaine de Santa Reparata, dont la Seigneurie avait jadis confié la rénovation à Arnolfo del Lapo, afin, disait le décret « que l'édifice répondît aux aspirations du cœur et de l'esprit de beaucoup de citoyens unis en une seule volonté ».

Brunelleschi avait visité Rome en compagnie de Donatello, entre 1404 et 1415, et la vue des grandioses monuments l'avait ravi, *pareva fuor di se*. En 1417, sur quatre piliers gigantesques alternant avec autant d'arcs en ogive, on avait commencé le tambour de la coupole jusqu'aux *oculi* qui l'éclairent encore aujourd'hui. La lanterne ne fut achevée qu'en 1461, dix-sept ans après la mort de l'architecte. Mais son plan que Ghiberti et les marguilliers de la cathédrale déclaraient irréalisable — une voûte dépourvue de clef de voûte — avait triomphé, après des luttes terribles, dès 1425. La voûte fut terminée en 1436. « Cette

coupole, dit Eug. Müntz, est le plus grand problème de construction qu'ait résolu le XVe siècle » ; elle marque le retour définitif au système de voûtes des Romains et des Byzantins, supprimé généralement par l'art gothique, à l'organisme architectural soutenu par son propre poids et l'équilibre de ses parties. Sans charpente, ni contrefort, ni arc-boutant, sans secours d'appui extérieur, écrit Michelet, « se dressa la colossale église simplement, naturellement, comme un homme fort se lève le matin de son lit, sans chercher bâton ni béquille. Et au grand effroi de tous, le puissant calculateur lui mit hardiment sur la tête son pesant chapeau de marbre, la lanterne, riant de leurs craintes et disant : « cette masse elle-même ajoute à la solidité ».



Or San Michele. Façade sur la rue Calzajoli.

Sous ce dôme, œuvre scientifique, œuvre de Renaissance, éclatèrent, aux derniers jours de ce grand siècle, les prophéties de Savonarole, toutes pénétrées des tristesses du moyen âge, manifestation suprême du mysticisme dantesque, bien florentin, aux visions à la fois formidables et précises, pour ainsi dire plastiques. Ici le terrible moine montrait à ses fidèles les saints de la péninsule, patrons des grandes cités, accourant du ciel, armés d'épées ou de verges et se hâtant, saint Marc vers

Venise, saint Ambroise vers Milan, saint Jean vers Florence, saint Pierre vers Rome, chevauchée apocalyptique chargée par Dieu de fustiger l'Italie. Ici encore, le 23 mai 1496, il osait interpeller Dieu lui-même : « Où es-tu, Seigneur ! O Seigneur ! que fais-tu donc ? Seigneur, pour la troisième fois, réponds ? où est ton sang que tu as répandu pour nous ? N'aban-

Santa Croce. Vue du chœur.

donne pas ton peuple. Ton Église est déjà abattue à terre. Tu es la cause première, tu as fait le monde entier, puis tu l'as racheté ; ne permets pas que maintenant il se perde. Envoie-nous ton esprit, envoie-nous ton amour, fais que nous nous consumions de ton doux amour !... »

Ce sermon ne put être achevé. « Lecteur, est-il écrit à cet endroit, remarque qu'ici la prédication s'arrêta. Le peuple pleurait si fort et brûlait d'une telle passion que chacun se mit à crier : Miséricorde ! le Père donna la bénédiction et s'en alla ».

Rue des Calzaiuoli, une église de forme inattendue, carrée, d'intention ogivale, est l'Or San Michele, dont la destination première était une remise pour les chevaux et un magasin pour les denrées. Les sculptures qui l'ornent à l'extérieur et au dedans, les niches peuplées par les

Porte « della Cintola ». Détail.

statues de Donatello, de Ghiberti, de Nanni di Banco, de Verrocchio, le rétable d'Orgagna font de ce singulier édifice comme un musée où se montrent les tendances naturalistes de l'art florentin aux XIV et XVe siècles.

Signalons le Saint-Eloi ferrant son cheval, type excellent de statuaire anecdotique et pittoresque. Quatre ou cinq légendes populaires relatives à l'art de ferrer les chevaux se rattachent à l'Or San Michele. Saint Michel de Florence était un prêtre fils de l'homme qui possédait

l'écurie, un prêtre très saint, qui faisait des miracles même après sa mort. Saint Pierre aussi pratiquait volontiers, à cet endroit, un miracle cher à saint Michel. Quand il lui prenait fantaisie de ferrer un cheval, il en détachait tour à tour les quatre sabots, les portait à la forge, les martelait à son aise, puis les rattachait aux jambes munis de leurs chaussures neuves. Cette multiplicité de miracles décida les bons chrétiens à consacrer au culte divin la remise et le jardin de Saint-Michel. L'*Orto* San Michele devint l'Or San Michele.

San Miniato al Monte.

San Miniato, relique du XIe siècle, construite en forme de basilique, semble veiller, du haut de sa colline, sur Florence. Ses marbres et ses piliers antiques, et la grâce de son allure font de cette église un édifice très précieux. Michel-Ange obtint pour son clocher, ouvrage de Baccio d'Agnolo (1518), l'immunité de l'artillerie impériale, lors du siège de 1529. Le custode du couvent a-t-il gardé le souvenir d'une légende comique, la façon dont le curé Arlotto, Piovano Arlotto, acquitta les dettes contractées par un pauvre gentilhomme qui, en mourant, avait légué au brave prêtre ses nombreux enfants et tous ses créanciers ? Arlotto, poursuivi dans les rues par un jeune collecteur des dettes, alla trou-

ver l'abbé de San Miniato et lui annonça la visite d'un jeune fou, son

L'Hospice des Enfants-Trouvés (S. M. degli Innocenti).

Eglise de l'Annunziata. Vue du chœur.

pupille, pour lequel il sollicitait un miracle familier à la tête du saint, la guérison de la folie. « Mais, ajoutait-il, c'est un fou dont la fureur est

à craindre. Prévenez vos moines les plus vigoureux, qui aideront au miracle ». Le jeune homme, averti qu'il toucherait à San Miniato l'argent de ses clients, après la messe du chapitre, fut exact au rendez-vous. On l'entraîna dans la sacristie où, coiffé du crâne sacré, inondé d'eau bénite, suffoqué par l'encens, accablé d'exorcismes, il dut remettre quittance au

San Miniato. Vue du chœur.

bon Piovano, dont le stratagème fit rire Florence de San Miniato à la porte de Prato.

Le souvenir du curé Arlotto s'est maintenu en tout un cycle de légendes populaires, où paraît le symbole du petit clergé familier des Italiens, brebis aventureuses, qui échappent volontiers à la houlette de leurs évêques. Ce Piovano florentin eût choisi sans hésiter, comme marguillier de sa paroisse, notre Panurge.

A Santa Croce sont alignés, aux deux côtés de la nef, les monuments

pompeux élevés à la mémoire des grands Italiens, de Dante, de l'Arioste, de Machiavel. Mais tout au fond de l'église, aux deux côtés du chœur, dans les demi-ténèbres de petites chapelles appartenant à quelques grandes familles de Florence, sont les vénérables ouvrages de Giotto et de son école. Ici, nous touchons à la Renaissance de l'art, à la source pure de la peinture florentine, de la peinture italienne.

Le Baptistère.

Mort de saint François d'Assise. Fresque de Giotto, à S. Croce.

CHAPITRE V

GIOTTO (1270-1337)

Quelques lignes de Vasari sur Giotto enfant sont précieuses à recueillir. Le peintre naquit à Vespignano, à quatorze milles de Florence. Son père, un paysan, l'éleva « selon son état ». A l'âge de dix ans, le petit montrait en tous ses actes « une vivacité et promptitude d'esprit extraordinaire ». On lui confia donc la garde d'un troupeau de moutons. Tout en poussant ses bêtes à travers champs, le petit Giotto « conduit par l'inclination de la nature à l'art du dessin », dessinait sur les pierres ou le sable « *alcuna cosa di naturale* », quelque objet réel directement imité, qui plaisait à sa fantaisie. Un jour, Cimabue, qui par hasard passait, le vit et, « tout émerveillé », s'arrêta et demanda à l'enfant s'il voulait venir avec lui. Giotto élève de Cimabue, en peu de temps, « aidé par la nature », non seulement égala son maître en sa manière, mais devint « si bon imitateur de la nature, qu'il rejeta tout à fait la grossière tradition grecque (byzantine) et suscita l'art moderne de la peinture, en insti-

tuant de peindre d'après le modèle les personnes vivantes, pratique perdue depuis plus de deux cents ans ».

Jabel, créateur de la Vie pastorale. Bas-relief de Giotto, au Campanile.

Peindre d'après nature, telle fut la révolution que tenta Giotto. Et les contemporains eurent la pleine conscience de cette grande nouveauté. Dante salue ainsi la gloire de son ami :

> Credette Cimabue nella pittura
> Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
> Si che la fama di colui oscura.
> (*Purgat.* XI, 94).

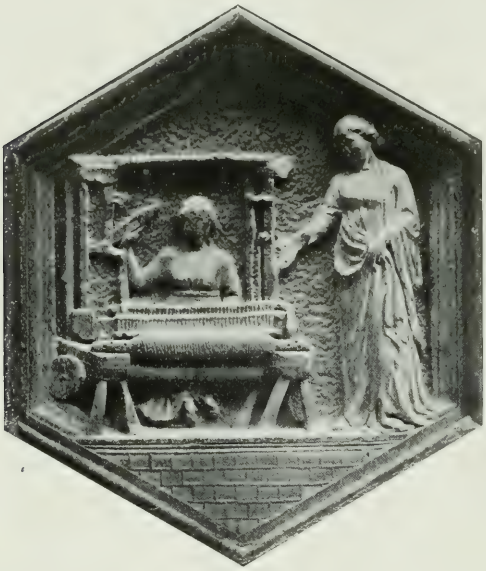
Le *Naturalisme* apparaît ainsi au berceau de la peinture florentine. Il est le premier don de la Renaissance.

A l'église supérieure d'Assise (1296), Giotto est déjà maître de sa méthode. Ce peintre de vingt ans sait disposer chaque mouvement individuel en vue de l'effet général. Ses airs de tête ont de la vie, ses figures se meuvent librement, ses édifices sont pareils à ceux que l'on élève alors de toutes parts. Le paysage vrai se montre pour la première fois. Le geste est rendu en sa plus franche familiarité. Ainsi, l'élan d'un homme que la soif dévorait et qui, rencontrant une source, s'y précipite follement, comme pour s'y plonger. Giotto devine les émotions singulières et les exprime. Tandis que les Frères se penchent en pleurant sur le lit où saint François vient d'expirer, l'un d'eux, qui a porté les yeux en haut, tout surpris et déjà ravi en une demi-béatitude, voit l'âme de l'apôtre que les anges emportent vers le ciel.

Madonna Rucellai de Cimabue, à Sainte-Marie Nouvelle.

A l'église inférieure, sous les voûtes romanes, le progrès de Giotto s'accentue par la souplesse plus

facile du dessin, les proportions des corps moins sveltes, mieux équilibrés, le modelé plus clair des nus, les dessous de clair azur qui fait valoir la transparence rosée des chairs; une plus joyeuse lumière se répand sur les ensembles. La couleur à la fois séduisante et grave de la famille florentine éclate déjà sur la palette de Giotto. Les portraits historiques que nous avons de ce maître montrent son zèle à observer, à rendre les physionomies individuelles. Ainsi, le Boniface VIII de Saint-Jean-de-Latran, face maussade et chagrine. Au Bargello de Florence (1302), Giotto représente le jeune Charles de Valois, avec ses longs cheveux à la mode française et sa mine arrogante, et puis, derrière lui, Dante et Corso Donati: trois figures, trois caractères. Donati joint les mains comme s'il priait. Dante tient sous son bras un livre et à la main un bouquet de trois grenades. Donati est charmant, il a les lèvres sensuelles, la physionomie molle, les yeux perfides. Dante semble très candide, « *nell' abito benigno* », dit Antonio Pucci qui décrivait la fresque; mais les lignes précises de ce profil et la fermeté de ces lèvres closes indiquent l'énergie d'une invincible résolution.

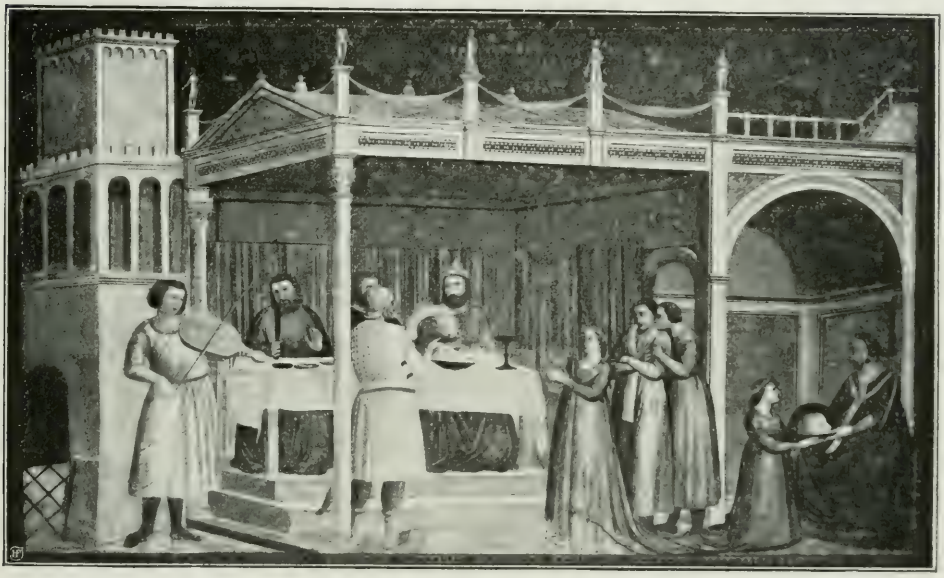


Invention du tissage. Bas relief du Campanile.

Orphée, par Luca della Robbia Campanile.

Giotto eut le sens pénétrant des choses religieuses, une intelligence très fine des textes sacrés, qualités éminentes que vivifiait l'art de découvrir le geste, l'attitude, le groupement des personnages. Il sut ainsi rendre, par les moyens les plus simples, les plus douloureuses

émotions, les plus pathétiques épisodes de l'histoire évangélique. A Padoue dans la petite église de Santa Maria dell' Arena, où il travaillait, croit-on volontiers, sous les yeux de Dante, son ami, il manifeste l'originalité traditionnelle du christianisme italien qui toujours inclina moins à la terreur qu'à la tendresse et à la pitié. A Padoue, semble fixé le cycle des sujets religieux qui vont de la légende de Joachim, aïeul de Jésus, à l'Ascension, souvenirs et symboles de foi profonde que, durant plus de deux siècles, reprendront, avec une étonnante variété d'interpré-



Le Festin d'Hérode. Fresque de Giotto. Santa Croce.

tation, toutes les écoles d'Italie. Trois scènes montrent, d'une façon saisissante, en ce sanctuaire de l'Arena, le génie de la jeune école florentine : la *Résurrection de Lazare*, le *Baiser de Judas*, la *Déposition de Croix*. Lazare encore cadavre, tout droit, pareil à une momie blanche, enserré de bandelettes, attend que le Christ qui vient à lui, la main levée, prononce les paroles de résurrection. Au Jardin d'oliviers, entouré d'une foule confuse qui agite des piques et des torches, Jésus reçoit tranquillement le baiser de l'apostat : Judas, les bras tendus en avant, embrasse sa victime et l'enveloppe d'un geste de bête de proie, dans les replis de son grand manteau rouge. Et voici, au pied de la croix sanglante, le Sauveur dont la tête repose sur le sein de sa mère. Marie cherche, dans la figure décolorée de son fils, la trace de la vie,

éteinte. Madeleine tient les pieds du Christ, saint Jean et les amis de la dernière heure, debout ou prosternés, adorent et pleurent et, du ciel en deuil, les anges, le visage voilé de leurs mains ou les bras grands ouverts, accourent à tire-d'aile et saluent Dieu mort de leurs lamentations.

Giotto, en cette même église de Padoue, peignit un *Enfer*, plus propre à exciter la curiosité des petits enfants que l'angoisse des pécheurs et qui put éveiller le sourire de Dante. Les *Enfers* du Campo-Santo de Pise

S. Joachim repoussé du temple. S. Joachim dans le désert. Fresque de Jaddeo Gaddi, à Santa Croce.

et de Santa Maria Novella à Florence (d'Orgagna?) ne seront pas plus terribles à contempler. Rôtissoires, chaudrons, grimaces des diables, tout cet appareil de tourments où figurent des personnages tonsurés ou mitrés n'a de valeur poétique que dans l'ordre de l'imagination : la précision des arts du dessin souligne trop vite en lui une sensation presque comique. La terreur des peines éternelles n'apparaîtra, dans l'art italien, qu'aux fresques de Luca Signorelli, à Orvieto et au *Jugement dernier* de Michel-Ange.

Ici, cependant, une vue est bonne à signaler. En ces *Enfers* des primitifs italiens, œuvres du pinceau laïque, et peints parfois pour l'édification de corporations d'artisans, apparaît la pointe de l'esprit de

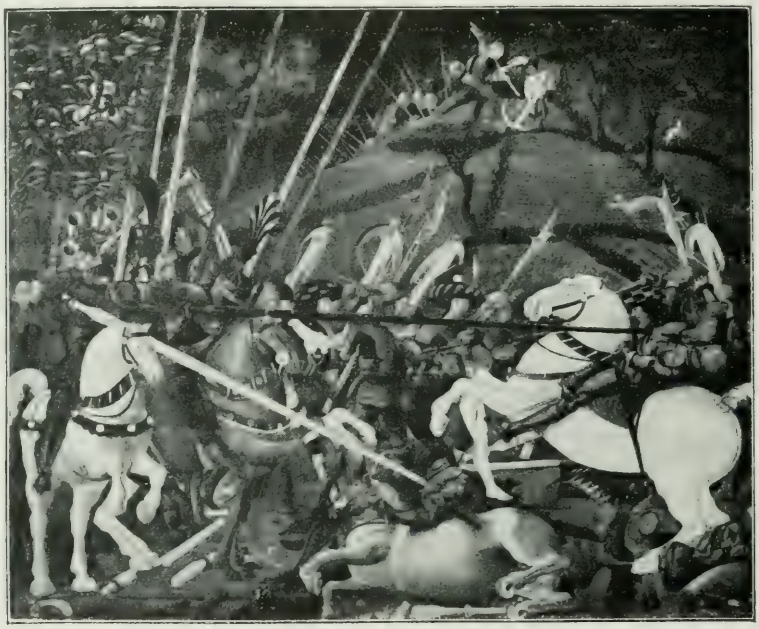
critique, même d'hostilité, contre les hommes d'Église. Ceux-ci sont vraiment trop nombreux en ces géhennes murales! Mais bonnes gens,

Le Paradis. Fresque d'Orcagna, à la chapelle Strozzi. S.-M. Nouvelle

d'indulgente religion italienne, ils souriaient peut-être de la malice des peintres, attendaient en paix le Jugement dernier.

Par Giotto et sa postérité florentine, l'histoire de la Rédemption, depuis l'étable de Bethléem jusqu'au Calvaire, devient le *Credo* des écoles italiennes. Giotto fut ainsi l'initiateur d'un mysticisme qui, joignant

la vénération des traditions saintes au sentiment de leur ineffable poésie, demeure encore, de nos jours, au fond de beaucoup d'âmes éloignées de la vieille Église. Mais, dans le cœur du noble artiste reposaient aussi des émotions et des espérances que le monde ne connaîtra plus, l'attente des profondes rénovations religieuses que les fraticelles du XIIIe siècle



Combat de cavalerie, de Paolo Uccello. Offices.

avaient entrevues dans les livres de l'abbé Joachim de Flore, le prophète calabrais.

Di spirito profetico dotato,

écrivit Dante. Giotto peignit, pour la chapelle des Peruzzi, à Santa Croce, l'apôtre saint Jean solitaire, endormi sur le rocher de Pathmos, tandis qu'au-dessus de sa tête ses propres rêves, les grands mystères de l'avenir, que le moyen âge italien tenta de déchiffrer entre les versets de l'Apocalypse ou du quatrième Évangile, marchent, pareils à des dieux, sur les nues. Puis à la fresque voisine, c'est la Résurrection de l'Évangéliste qui sort de sa tombe, en face de ses disciples étonnés, épouvantés, éblouis.

Mais cette exaltation de la conscience religieuse que la famille franciscaine avait su prolonger, allait prendre fin. Les peintures de Santa

Croce sont l'adieu que, de son berceau, l'art italien envoyait à la tradition johannite, l'adieu à Joachim de Calabre, à Jean de Parme, à Jacopone de Todi, le grand poète fraticelle qui osa se dresser face à face contre Boniface VIII. D'un christianisme moins sublime, plus humain, plus pathétique, fut la pure légende de saint François d'Assise, telle que nous

Adoration des Mages (partie centrale), par Gentile de Fabriano. Académie.

l'ont transmise les premiers compagnons de l'apôtre, puis saint Bonaventure, puis les *Fioretti*, une légende faite de tendresse humaine et de candeur. Giotto et ses élèves représentèrent, sur les murailles de l'église supérieure d'Assise, les scènes principales, les miracles populaires de l'Évangile franciscain. Cette église aérienne, légèrement ogivale, toute lumineuse, est la chapelle Sixtine du XIVe siècle. Si vous ne l'avez point visitée, vous n'aurez point accompli le pèlerinage d'art en Italie. Tout au moins à Florence, dans Santa Croce encore, à la chapelle Bardi, lirez-vous quelques pages de cet Évangile, tracées par Giotto, fresques repeintes et bien altérées. La plus touchante est la mort de François.

Alors, écrit saint Bonaventure, « un de ses frères et disciples vit cette bienheureuse âme emportée là-haut par une blanche nuée qui avait la forme d'une étoile resplendissante ». Et n'oublions pas qu'à ce moment même, en plein crépuscule, une volée d'alouettes, qui ne chantent qu'au soleil, *alaudae aves lucis amicae*, se posa sur le toit du pauvre couvent de la Portiuncule et salua de sa petite chanson l'entrée au Paradis de l'ami des oiseaux.

La Vierge aux étoiles, par Fra Angelico. S. Marco.

Ensevelissement du Christ de Fra Angelico. Académie.

CHAPITRE VI

L'ÉTAT D'AME DES ARTISTES FLORENTINS

Avec Giotto et ses disciples immédiats, la peinture florentine s'orientait délibérément vers l'édification religieuse. Les cités voisines de Florence, Pise, Sienne, Arezzo reçurent aussitôt la même initiation. Mystique, évangélique, monacal, cet art italien persistera jusqu'au déclin de la Renaissance. Il est bien remarquable que, en un pays de vie publique si intense, de vie communale ou princière si magnifique et fertile en spectacles tantôt pompeux, tantôt tragique, les peintres se soient si constamment attachés à la représentation des scènes chrétiennes, bibliques ou liturgiques. Dorénavant, c'est seulement par échappée, par caprice et comme par une soudaine velléité d'indépendance intellectuelle, que la peinture se permettra d'aborder des objets de nature laïque, même païenne et tracera des images où ne réside point un secret : *Sursum Corda!*

Ces vieux peintres ont-ils donc été des âmes constamment pénétrées et illuminées par l'amour de Dieu, des esprits toujours austères, des

consciences d'un très pur ascétisme ? Nous en rencontrerons bientôt un — un seul — qui laissa le souvenir d'une impeccable noblesse, un véritable saint. Mais tous les autres furent-ils de la race d'Angelico da Fiesole?

Ici, Vasari est un historien précieux. Les légères esquisses qu'il trace de la physionomie morale des maîtres florentins sont dignes d'attention.

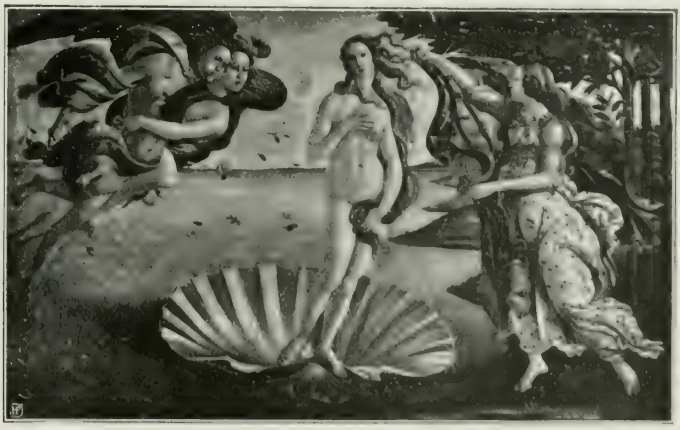
Mur oriental de la chapelle des Espagnols. S. M. Novella.

Giotto, dit-il, fut ingénieux, d'esprit plaisant; ses bons mots étaient très piquants, *ingenioso e piacevole molto et nei motti argutissimo*. Boccace a rappelé tel de ces mots ironiques, encadrés en quelque familière aventure. Vasari, copiant Sacchetti, conte la plaisanterie infligée par le peintre à un artisan simple d'esprit qui l'avait prié de lui peindre des armes sur un écusson. « Je veux, pensa Giotto, peindre pour cet imbécile des armes aussi complètes que s'il était le roi de France. » Il jeta donc quelques traits de crayon sur le *palvese* et le laissa terminer au pinceau d'un élève. Celui-ci étala sur l'écusson tout un arsenal chevaleresque

heaume, hausse-col, brassards, gants de fer, cuirasse, cuissards, jambières, épée, couteau et lance. L'artisan, furieux, refuse de payer et cite Giotto en justice. Les juges donnent raison au peintre. Sacchetti rapporte encore un mot bien vif de l'artiste et fort irrévérencieux à l'égard de « Notre-Dame », à propos d'un Saint-Joseph peint à San Marco ou aux Servi et qui semblait maussade et selon la bonne tradition, « mélancolique, *sempre malinconoso* ».

Madone de Filippo Lippi. Palais Pitti.

Le peintre Buffalmaco, au milieu du XIVe siècle, imaginait toutes sortes de mauvais tours, de *charges* d'atelier. Un rapin médiéval. Son patron le vieil Andréa Tafi, le réveillant de trop bonne heure à son gré, il introduit dans la chambre à coucher de son maître, par-dessous la porte mal jointe une



Naissance de Vénus, par Sandro Botticelli. Musée des Offices.

trentaine d'escarbots ornés de menues bougies allumées. Tafi, épouvanté, persuadé que l'Enfer est déchaîné et que les diables rôdent autour de

son chevet, passe, enfoui sous ses couvertures, haletant et suant, une nuit d'agonie. Il faut, pour le rassurer, que son curé consente à partager son lit purifié d'eau bénite. Les diables ne firent la paix avec Tafi qu'à une seule condition : il laisserait dorénavant à son élève quelques heures de grasse matinée.

La vie de Frà Filippo Lippi (1412-1469) ressemble fort à un roman de

Adoration des Mages, par D. Ghirlandajo. Chapelle de l'Hospice des Enfants-Trouvés.

cape et d'épée. A huit ans, ce fils d'un boucher, pauvre orphelin, est recueilli par un couvent où il se signale par sa paresse. Comme il barbouillait obstinément ses grammaires de dessins informes, le prieur eut l'idée ingénieuse de le confier à un peintre. Au *Carmine*, dans la chapelle de Masaccio, le grand art se révéla à lui. Tout jeune homme, dit Vasari, Lippi peignait déjà *à miracle*. A dix-huit ans, il jette le froc aux orties. Un jour (selon une tradition incertaine) il se promène en barque dans les eaux d'Ancône. Pris par des corsaires, chargé de chaînes, il demeure dix-

huit mois esclave en Barbarie. Le portrait de son maître, dessiné au charbon sur un mur blanc, lui rend la liberté. Il revient à Naples, à la cour d'Alphonse d'Aragon, puis à Florence, près de Cosme de Médicis qui doit l'enfermer pour le contraindre à travailler. Il se fait une corde des draps de son lit et s'évade. Cosme dut l'autoriser à mêler à la peinture sacrée les escapades amoureuses. A Prato, les religieuses de Sainte-Marguerite lui confient le tableau de leur maître-autel. Une jeune novice, Lucrezia Buti, lui paraît charmante. Les bonnes sœurs la lui prêtent imprudemment comme modèle pour la figure de Notre-Dame. Il enlève cette Lucrèce

Enfant de Verrochio. Fontaine de la cour du Palais-Vieux.

Filippo Scolari, par Andrea del Castagno. Couvent de Sant' Apollonio.

sur le chemin d'une église où elle allait vénérer la ceinture de la Vierge. Confusion des nonnes, douleur du père « qui ne fut plus jamais joyeux ». La jeune fille refusa de rentrer au couvent et donna à Filippo son fils Filippino. Le pape Eugène IV offrit en vain au peintre une dispense canonique de mariage. Il ne l'accepta point, « afin de pouvoir se conduire à sa guise ». Il devait mal finir. A cinquante-sept ans, il mourut, empoisonné, dit-on, par l'irascible famille de Lucrezia.

Sandro Botticelli (1447-1515), le peintre exquis des madones et des anges, avait d'étranges fantaisies. Un sien voisin, tisseur de draps, faisait trembler, par le mouvement de son métier, les murailles de Sandro. Le peintre fit placer, en haut de son propre mur, une énorme pierre, branlante et menaçante, qui, à la première secousse, écraserait la maison du tisseur et tous ses habitants. « Moi aussi, je suis maître chez moi »,

Pieta du Perugin. Palais Pitti.

déclara Botticelli. L'artisan dut calmer la trépidation de son atelier. Un jour, Sandro accusa d'hérésie épicurienne un de ses amis. « Il croit, dit-il au Saint-Office, que l'âme meurt avec le corps ». Le pauvre diable le fit comparaître au tribunal ecclésiastique. « Vous voyez bien, dit le mauvais plaisant, que cet homme est une pure bête, dont l'âme ne saurait survivre; ignorant, et sachant à peine lire, n'ose-t-il pas commenter Dante ? » Sandro eut une vieillesse amère : infirme, décrépit, Florence le voyait se traîner sur deux béquilles.

Andrea del Castagno (1390-1457), un peintre rude, d'humeur sauvage, franchement réaliste, dont la cathédrale garde une fresque de fière allure,

le portrait équestre de Niccolo da Tolentino, fut accusé, selon Vasari, d'avoir assassiné, dans un guet-apens, son collaborateur Domenico Veneziano, après lui avoir arraché le secret de la peinture à l'huile. Ce n'est heureusement qu'une légende, Domenico étant mort quatre ans après son prétendu meurtrier. Mais la légende devait être rappelée. Il se peut que Vasari ne se soit trompé que de cadavre.

Léonard de Vinci était toscan par sa naissance et sa première édu-

Annonciation d'Andrea del Sarto. Palais Pitti.

cation. Mais il se détacha de bonne heure de Florence : il appartint à Milan, à Rome, à la France où il mourut. Cependant il garda cette indépendance toute florentine de l'esprit, ironie ou malice chez les uns, légèreté de la morale ou perversité chez d'autres, tous les instincts naturels que la gravité chrétienne n'avait point comprimés et qui se réuniront, avec une intensité surprenante, en Benvenuto Cellini. Les dernières lignes de sa biographie, en Vasari, donnent à réfléchir :

« Devenu vieux, il fut de longs mois malade et, se voyant proche de la mort, il se fit instruire diligemment des choses de la foi catholique, de la bonne voie, et se confessa avec beaucoup de larmes. » Ces paroles de l'historien font penser à la révélation qu'il nous a transmise de la parfaite

indifférence religieuse du Pérugin. S'il est vrai que, dans sa jeunesse. Léonard ait été sept années renégat en Égypte, près du Soudan, le témoignage de Vasari prend une valeur singulière. Mais, en face du *Cenacolo* de Milan, comme au Pitti, devant la *Déposition* du Pérugin. quelle absolution l'Art aussi bien que l'Église ne donneront-ils pas toujours à ces deux peintres de foi fragile, dont cependant l'Évangile avait formé et ennobli la conscience!

David de Donatello. Bargello.

Le Tribut de saint Pierre, par Masaccio. Chapelle des Brancacci dans l'église del Carmine.

CHAPITRE VII

L'ÉVOLUTION DE LA PEINTURE FLORENTINE

Les précieuses qualités du vieux Giotto iront se développant sous le pinceau de ses disciples et des continuateurs de son école : le sens de la vie, la noblesse de l'émotion religieuse, le pathétique des scènes et des attitudes. Il convient de signaler, chez les primitifs florentins, le progrès constant du naturalisme, la recherche du détail réel, personnages, costumes et gestes empruntés au spectacle familier de la vie populaire. Voyez, à Santa Croce, à la *Rencontre de la Porte d'Or*, de Taddeo Gaddi (1300-1366), l'homme encapuchonné qui marche, un panier de provisions à la main, portant, sur l'épaule gauche, au bout d'un bâton, un agneau lié par les pattes; aux *Uffizi*, dans l'émouvante *Déposition* de Giottino, « personnage mélancolique et très solitaire », dit Vasari, « et qui vécut pauvrement », les robes et coiffures orientales des amis de Jésus ; à Santa Croce, dans la chapelle San Silvestro, tandis que le saint exorcise un dragon dont le souffle empoisonnait les humains, un moine, fort pru-

dent, se bouche le nez. A San Miniato, voyez la fresque de Spinello Spinelli (vers 1400), le *Départ de saint Benoit* à cheval, prenant congé de sa famille. Ce peintre, fils d'un gibelin exilé à Arezzo, eut, dit M. Lafenestre, le goût des scènes dramatiques, des chevauchées hardies, des mêlées tumultueuses. Son inspiration véritablement épique trouva son essor à Sienne, au Palais communal, où il peignit les luttes guelfes et gibelines, au temps de Barberousse et d'Alexandre III.

La chapelle des Espagnols, au *Chiostro verde* de Santa Maria Novella, garde, en sa voûte et ses murailles, une précieuse relique de l'école giottesque, *saint Pierre sur les eaux*, le *Crucifiement*, la *Résurrection*, la *Descente du saint Esprit*, l'*Ascension*, l'*Église militante et triomphante*, le *Triomphe de saint Thomas*, de Taddeo Gaddi et de Simone di Martino, selon Vasari, d'Antonio Veneziano et d'Andrea da Firenze, selon Crowe et Cavalcaselle. Le *saint Pierre sur les eaux*, écrit M. Lafenestre, offre une preuve de l'ardeur qu'apportait l'école dans la recherche des effets réels. La barque, lancée sur une mer orageuse, est violemment secouée par le vent; tous les apôtres expriment leur émotion par des gestes conformes à leur caractère ; les uns, calmes et résignés, les autres, inquiets et agités, quelques-uns abandonnés sans défense à la peur. Sur la côte, sans rien voir de ce spectacle, est tranquillement assis un pêcheur à la ligne.

Anges priant, de Benozzo Gozzoli. Palais Riccardi.

Le *Triomphe de saint Thomas*, l'*Eglise militante et triomphante* manifestent déjà, par le déploiement des figures, les hautes visions allégoriques où les grands peintres de l'Italie exprimeront la pensée religieuse de leur siècle. Tel Luca Signorelli au Dôme d'Orvieto, le Pérugin au Cambio de Pérouse, Raphaël aux Stanzes du Vatican. Les docteurs et les saints dominicains, le loup de l'hérésie déchiré par les chiens du Seigneur — *Domini canes* — Arius, Averroès agonisant sous les pieds de l'Ange de l'École, ces images furent chères à la famille de saint Dominique.

Signalons, dans ces fresques, que l'humidité du cloître a bien gâtées, la présence de portraits où la tradition veut reconnaître Cimabue, Arnolfo di Lapo, Memmi, Boccace, Philippe le Bel.

Au commencement du XVe siècle, un des derniers représentants de la lignée giottesque, Cennino Cennini, écrivait son *Libro dell' Arte*, traité où il notait la doctrine et la pratique de son école, les préceptes relatifs à l'éducation du peintre qui, tout petit, *da piccino*, doit se tenir « avec le maître à la boutique, trier les couleurs, cuire la colle et s'exercer à tous les travaux préparatoires de la fresque pendant six ans, puis, encore

Couronnement de la Vierge, par Filippo Lippi. Académie.

pendant six ans et « même les jours de fête », s'appliquer au dessin et à la peinture des morceaux tels que les draperies. Cennini insiste sur les règles à suivre pour les chevelures, les vêtements, les arbres, les fabriques, quels mélanges de couleurs, quelle proportion de poudre d'or donnent les plus beaux résultats. Une méthode si précise et un si long noviciat expliquent le caractère et les progrès de cette consciencieuse école florentine qui ne dédaigna aucun objet de la nature. La doctrine des *Giotteschi* fut la règle de toutes les écoles italiennes, qui n'ont jamais travaillé pour l'impression singulière des esprits ou l'étonnement des yeux et, même chez les artistes les plus épris du charme des couleurs, les Vénitiens, n'ont jamais sacrifié le dessin à la *tache*, le geste à la physionomie, le détail à l'effet d'ensemble. Sur ce point, la discipline de la Renaissance n'a jamais fléchi.

Dans la seconde moitié du XIVe siècle, le plus grand des quatre Orgagna, Andrea, montrait une douceur de main plus siennoise que florentine, le sentiment de la perspective, l'art des raccourcis les plus francs et, dans la fresque, l'esprit personnel de la peinture de chevalet. Son maître André de Pise l'avait formé au sérieux et à la sincérité de la sculpture. Il voyait toutes choses avec un relief singulier. Sa fresque de la chapelle Strozzi, à Santa Maria Novella, le *Jugement dernier*, est une œuvre de

Chapelle dei Brancacci. La Résurrection du fils du roi, fresque de Masaccio et de Filippino Lippi.

sculpteur : les corps très souples, alertes, y sont modelés, non seulement par les clairs et les ombres, comme en Giotto, mais par la dégradation des tons. Orgagna marquait le commencement d'une ère nouvelle, le progrès constant dans la technique, dans l'interprétation plus libre des scènes traditionnelles, le goût des nouveautés, de la grâce : nous touchons aux *Quattrocentistes*.

Gentile da Fabriano (1370-1450), qui n'est Florentin que par l'éducation et un séjour de quelques années à Florence, manifeste, dans son *Adoration des Mages* (*Académie des Beaux-Arts*) une richesse spirituelle d'invention, d'épisodes aimables, de couleurs fleuries, qui font penser au dessin délicat, à la coloration riante des miniaturistes.

Masolino da Panicale (1405-1440) commence son apprentissage dans l'atelier d'orfèvrerie de Ghiberti, puis il prend les leçons du peintre Starnina qui, revenu d'Espagne où la politique l'avait exilé, charmait les Florentins par les costumes espagnols de ses figures, au *Carmine*. Dans cette même église, à la chapelle Brancaccio, Masolino semble encore fort embarrassé par la représentation des nus (*Péché originel*) : mais son *saint Pierre guérissant le boiteux* montre, dans les gestes et les dra-

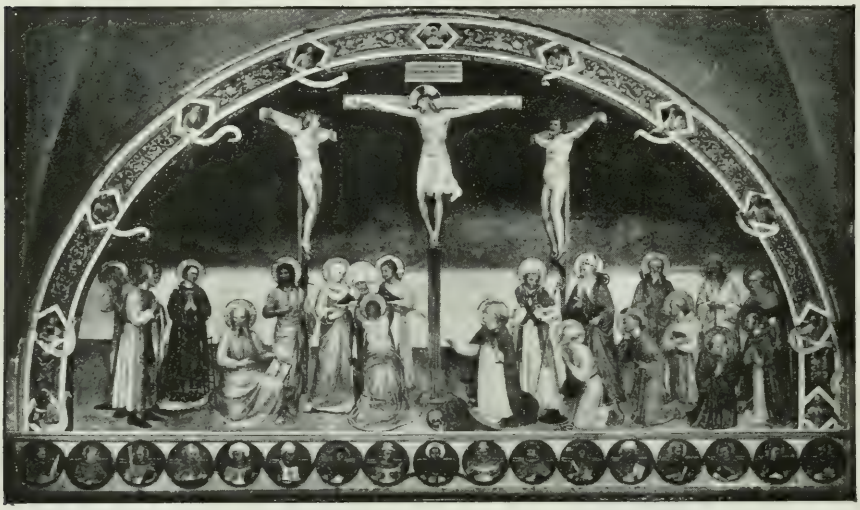
Couvent de Saint-Marc. Le Cloître.

peries, un réel sentiment de noblesse. Il mourut jeune, brûlé, selon Vasari, par la flamme artistique. L'historien relève en Masolino la *morbidezza* des draperies et des chairs, la majesté des figures, la douceur de ses visages de femmes, l'audace de ses raccourcis, la connaissance des lumières et des ombres.

Paolo Dono, surnommé Uccello (tant il aima les oiseaux! 1397-1475), disciple de Ghiberti pour l'orfèvrerie, d'Antonio Veneziano pour la peinture, ami de Brunelleschi, curieux de mathématiques, de perspective, de toutes formes de vie est comme un précurseur de Léonard ou de Michel-Ange. Sa joie fut de découvrir le jeu parfait des lignes donnant l'illusion de l'architecture. Vasari, qui est bien dur à son égard, assure qu'à « cette manie », Paolo dut de vivre solitaire, mélancolique et pauvre.

Florence n'a gardé de ce peintre de batailles, de portraits, d'animaux que des fragments bien effacés de son *Déluge*, du *Sacrifice de Noé*, au Chiostro verde et, à Santa Maria del Fiore, la figure équestre, en grisaille, du grand condottiere anglais Jean de l'Aiguille, l'Aguto, le tailleur de Londres qui, après avoir promené en Italie ses épouvantables hordes de mercenaires et fait fortune au service du dernier pape d'Avignon, prit, avec le titre de comte, une retraite paisible à Florence, dont il avait été la terreur.

Masaccio (1402-1443) était disciple de Masolino. Il fut un grand ini-



La Crucifixion de Frà Angelico. Couvent de Saint-Marc.

tiateur. Tous les progrès accomplis ou recherchés par le XVe siècle commençant, la réalité rendue plus saisissante dans la dégradation de la lumière et la gamme des ombres, le mouvement plus libre des personnages, une perspective plus profonde, le demi-mystère du clair-obscur prêtant plus de noblesse aux scènes évangéliques, le pathétique uni à la dignité simple des attitudes, tels furent, en Masaccio, les dons supérieurs de l'art. En 1425, à l'âge de vingt-trois ans, il commençait, après Masolino, à l'église du Carmine, la décoration de la chapelle Brancacci. L'*Expulsion du Paradis terrestre*, et la honte de nos premiers parents; le *Baptême de saint Pierre* et le mouvement pittoresque des figures nues; par-dessus tout, le *Tribut de saint Pierre*, Jésus s'avançant, avec une majesté singulière, entre deux rangées d'apôtres; la *Résurrection du fils du Roi* et le groupe des citoyens, visages, portraits et costumes

tout florentins, qui s'empressent autour du miracle, firent de cette étroite chapelle un Musée, une *Tribune* où, dorénavant, les maîtres et les disciples de toutes les écoles viendront chercher un enseignement.

Ce grand peintre mourut très jeune. Il avait toujours vécu pauvre, avec son frère Giovanni, près de sa mère veuve, tourmenté par ses dettes criardes, contraint parfois de porter ses hardes aux comptoirs de prêts, appelé même en justice par son apprenti dont il ne pouvait payer les

La Vierge et l'Enfant Jésus accompagnés de plusieurs saints, par Frà Angelico. Couvent de Saint-Marc.

gages. Masaccio, à Florence, gagnait six sous par jour. Il était très doux et très aimable. Eut-il cependant de mortels ennemis? On pensa, dit Vasari, qu'il mourut empoisonné, « *non mancò chi dubitasse in lui di veleno* », le funèbre refrain des chroniques et des dépêches diplomatiques italiennes, à partir du *Quattrocento*.

Voici que nous retrouvons l'aventureux Frà Filippo Lippi, le carme défroqué dont Masolino et Masaccio éveillèrent la vocation. « Il émancipa, dit excellemment M. Lafenestre, la peinture religieuse. » Il l'enveloppa comme d'une atmosphère plus libre, la vivifia par plus de familiarité avec la vie commune. « Ses madones deviennent des vierges

vivantes et de vraies mères. » Le champ de son invention pittoresque s'élargit, sa couleur devient plus éclatante, ses costumes plus riches, le réalisme des épisodes secondaires plus spirituel, en même temps que, par l'ampleur des groupements, la noblesse des ensembles, la magnificence du décor architectural, Lippi apporte à son art, traditionnel d'intention, comme un affranchissement de l'imagination. Son *Couronnement de la Vierge*, sujet auquel il revint souvent (Acad. à Florence. Louvre. Cathédrale de Spolète), ses *Funérailles de saint Etienne* (Dôme de Prato), et les fameux *tondi*, les encadrements ronds qui renferment une Madone et le Bambino (Uffizi, Pitti) demeurent parmi les plus caractéristiques ouvrages de la Renaissance commençante.

Apparition de la Vierge à saint Bernard, par Filippino Lippi. Église de la Badia.

Frà Angelico (1387-1455). Dans le même temps, un peintre exquis, un moine, un saint, Frà Angelico da Fiesole laissait s'épanouir entre ses mains la dernière et plus suave fleur de la peinture mystique. Peinture toute *giottesque* de tradition, étrangère, comme par une sorte de pudeur, aux curiosités du naturalisme, mais d'un charme hiératique, illusion de la vie en son geste le plus idéal, peinture d'enlumineur, claire, blonde et dorée, dont le sourire évoque en nous l'image des miniatures azurées et vermeilles inscrites en marge des vieux missels. A l'âge de vingt-deux ans, le novice Angelico avait dû s'exiler, en compagnie de ses frères, les Prêcheurs de Fiesole, que les troubles du grand schisme chassaient de leur couvent. Il s'était retiré à Foligno, en Ombrie. Il

échappait ainsi à l'atmosphère toscane et put respirer les souffles très purs de la légende franciscaine. Enivré par la fine senteur des roses miraculeuses d'Assise, le jeune dominicain se fit une âme d'heureux visionnaire, *tutto serafico in ardore*, tel que Dante avait montré saint François, et sa plus fréquente vision allait aux anges, aux séraphins, aux scènes paradisiaques, aux souvenirs printaniers de l'Église. Florence a gardé sa *Vierge entourée d'Anges*, le *Couronnement de la Vierge*, l'*Adoration des Rois* (Uffizi), la *Vierge à l'Etoile* (San Marco), la *Descente de Croix* et le *Jugement dernier* (Académie). Elle veille amoureusement sur tout un musée, le noble couvent de San Marco, dont les cloîtres, les corridors, les cellules sont décorés des fresques, grandes ou petites, où le moine de Saint-Dominique interpréta les plus émouvants épisodes de l'Évangile et les plus glorieuses légendes de son ordre. La grande salle du chapitre renferme l'œuvre la plus puissante d'Angelico, le *Christ en croix*, les *Deux Larrons*, les *Saintes Femmes et les Disciples*. Mais recherchez, je vous y invite, l'étroite cellule où se trouve le *Christ ressuscité*, sortant de son tombeau, en sa robe blanche, les bras largement tendus en croix, véritable croix marchant vers la lumière, l'une des plus hautes conceptions de la peinture religieuse en Italie.

Adoration des rois, de Filippino Lippi. Offices.

Ce moine charmant vécut bercé par un songe de béatitude, en union intime, disait-il, avec Jésus-Christ. Il refusa les dignités de son ordre et,

chose plus étonnante encore, selon Vasari, n'entra jamais en colère contre ses confrères. Il ne retouchait jamais ses peintures, Dieu ayant voulu, pensait-il, qu'elles fussent telles qu'il les avait composées d'abord. Il se mettait en prière avant de prendre ses pinceaux. « Il ne peignit jamais une crucifixion sans verser continuellement des larmes. » Il traversa, tel qu'une créature angélique, l'Italie sanglante du XVe siècle.

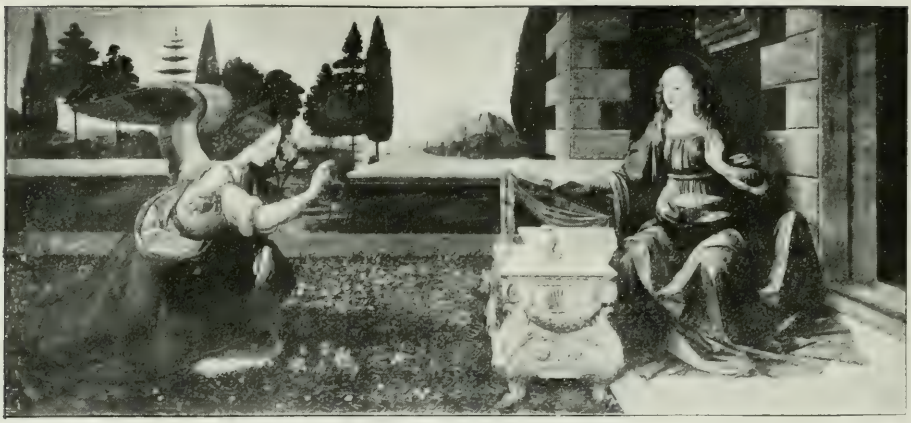
Peut-être, dans l'ombre de son cloître, sous les lauriers roses du jardin de San Marco, Frà Angelico relisait-il volontiers les *Cantiche* de Dante. La *Divine Comédie* était alors, à côté de la Bible et de l'Évangile, l'enchantement des âmes. Rêva-t-il, un jour, de donner à son ordre, à son art, cette gloire singulière : une *Divine Comédie* en couleurs, qui charmerait les consciences et préparerait les chrétiens à la venue du jour de Dieu? Il essaya, en son *Jugement dernier*, la trompette du *Dies irae*. Mais ici, le *Tuba mirum* de l'hymne terrible semble une variation très douce sur la flûte et la lyre. Le Christ qui, du haut des nues, préside aux assises suprêmes du genre humain, ne ressemble plus aux formidables figures qui, à Monreale, à Pise, à Venise, sur le fond d'or des absides, regarde fixement, durement, le fidèle tremblant. Le Christ d'Angelico est un jeune seigneur richement vêtu, dont le geste est un peu languissant; à sa droite sa mère, une fillette blonde les mains dévotement croisées sur la poitrine; tout autour de lui une couronne de jolis anges bien frisés, blonds aux longues robes multicolores, une cour de petits pages merveilleusement dressés aux évolutions gracieuses et graves des enfants de chœur en une cathédrale élégante. Le bon moine, en son

Adoration des rois, de Sandro Botticelli. Offices.

Enfer, ne nous fait qu'une peur modérée. Il essaya de figurer la diversité des péchés par l'aspect du supplice ou l'attitude des réprouvés. Mais il n'exprime qu'une sensation de terreur toute puérile. Son Satan, qui voudrait bien rappeler le Lucifer dantesque, et qui croque un damné sans manifester de ce repas un réel plaisir, n'est vraiment qu'un croque-mitaine. Des sept péchés capitaux, la gourmandise seule apparaît en une image bien intelligible, la table qui supporte les plats et les assiettes douloureusement vides, autour desquels sont assis, condamnés à un carême éternel, quelques pitoyables gourmands, qui n'avaient été peut-être, ici-bas, que d'aimables gourmets.

Frà Angelico a mieux réussi la poussée des maudits vers la porte de l'Enfer. Plusieurs de ces misérables, rois, évêques, moines ou cardinaux ont des gestes d'effroi ou de supplication. Mais il n'a pas su reprendre à Dante sa Barque de Charon, et le geste atroce du nautonnier, que retrouva Michel-Ange. Tout le génie de Frà Angelico, trop faible ou trop doux pour la peinture de l'*austero*, triomphe dans le *soave*. Avec quelle gentille tendresse ses anges accueillent les élus sur le seuil du Paradis, avec quels chastes baisers de paix ils les entraînent parmi les fleurs, à travers les bosquets éternellement verts, jusqu'à la maison du bon Dieu!

Adoration des rois, de Ghirlandajo. Académie.



L'Annonciation de Léonard de Vinci. Offices.

CHAPITRE VIII

LA SECONDE MOITIÉ DU « QUATTROCENTO ». LA RENAISSANCE

Hercule et Antée, par Antonio del Pollajuolo. Offices.

De 1450 à 1500, nous distinguons, dans l'histoire de la peinture florentine, deux groupes d'artistes, les traditionalistes, continuateurs laborieux de l'art primitif, attachés, d'ailleurs, à la recherche consciencieuse des progrès techniques, et les initiateurs, les peintres de haute race, précurseurs de Raphaël, de Michel-Ange, du Véronèse.

I. — Les Traditionalistes

Benozzo Gozzoli, l'honnête disciple de Frà Angelico, inégal, parfois incorrect et maladroit, passionné pour la grâce adolescente et les architectures compliquées, animalier, paysagiste, eut la bonne fortune d'être chargé par Pierre de Médicis de décorer de fresques le Palais Riccardi à Florence. En une salle étroite et mal éclairée, il plaça aux parois de la fenêtre et dans les plus

obscurs recoins, des chœurs d'anges et l'*Annonciation des Bergers* : sur les trois murailles principales, le cortège triomphant des *Rois Mages*, qui chevauchent dans une campagne vraiment florentine, « cavalcade joyeuse de seigneurs élégants, en surcots de brocart, éclatants d'or et de pierreries, au milieu de pages alertes », accompagnés de leurs meutes de chasse et, dans cette chevauchée, les portraits de la famille médi-

Mort de saint François d'Assise, par D. Ghirlandajo. S. Trinita.

céenne, de Côme, de Laurent le Magnifique, de l'Empereur Jean Paléologue et la figure de Benozzo lui-même.

A Montefalco, quelques années auparavant, il avait repris la tradition giottesque, l'illustration de la vie et de l'apostolat de saint François. Il avait étudié, à Assise et à Florence, les épisodes peints par Giotto. « La virtuosité un peu superficielle du jeune artiste, écrit M. Arnold Goffin (*La Légende franciscaine dans l'art primitif italien*), sa complexion plus enjouée que pénétrante ne le prédestinaient à aucune rivalité avec Giotto dans la figuration des côtés héroïques de la vocation de saint François. » Les meilleures parties de son œuvre sont les scènes de jubilation ou d'humilité, le *Dépouillement de François devant l'évêque d'Assise*, le *Sermon aux oiseaux*, la fraternelle *Rencontre de saint*

Dominique et de saint François, à Rome, sur le seuil de la vieille basilique de Saint-Pierre.

Tout à coup illustre, Gozzolli alla peindre, à San Gemignano, les dix-sept fresques de l'église Sant Agostino, puis, à Pise, au Campo Santo, en quinze années, les vingt-deux vastes compositions tirées de l'Ancien Testament, *Œuvre terrible*, *terribilissima*, dit Vasari. Les Pisans, reconnaissants, lui décernèrent le droit de cité et l'enterrèrent

Le baptême du Christ, par Verrochio.
L'ange de gauche est attribué à Léonard de Vinci. Académie.

dans ce cloître peuplé de si grands souvenirs, où dort Henri VII, l'empereur de Dante.

Cosimo Roselli retiendra le visiteur par deux fresques « d'un naturalisme hardi et presque rude », la *Prise d'habit de saint Filippo Benizzi*, au cloître de l'Annunziata et, dans Sant Ambrogio, la *Procession à Florence*.

Voici maintenant la famille des dessinateurs, peintres de chevalet, disciples des Flamands quant aux procédés de la peinture, curieux de la fidèle imitation sculpturale du corps humain, du détail anatomique, du relief plastique, du clair-obscur, de la perspective, attentifs à un prudent

emploi des vernis et des huiles, peintres d'animaux, peintres paysagistes, peintres orfèvres. Tels, les deux frères Pollajuolo (morts en 1496 et 1498), modeleurs, ciseleurs, graveurs, francs et âpres, « jusqu'à la sauvagerie » (aux Uffizi, *Combats d'Hercule avec Antée et l'Hydre ;* la *Prudence*, de Piero).

Andrea del Verrochio (1435-1488), orfèvre, *prospettivo*, sculpteur, graveur, peintre et musicien (une ébauche de l'*uomo universale* de la pleine Renaissance), eut, par l'ensemble de ces aptitudes, une profonde

Naissance du Christ, par Lorenzo di Credi. Académie.

influence sur l'art italien. Il fut le maître de Lorenzo di Credi, du Pérugin et de Léonard de Vinci. On lui doit, écrit M. Lafenestre, « la formation de ces types si florentins, les visages pleins, ronds, souriants, avec de grands fronts intelligents et des lèvres minces pour les femmes, les jolis corps potelés et charnus, avec de grosses têtes frisotées, de petits yeux perçants pour les *Bambini* ». Il dut à son maître Donatello le réalisme « des anatomies sèches et des visages fatigués. » (Acad. des Beaux-Arts, le *Baptême du Christ.*)

Lorenzo di Credi (1459-1537). Sincère et pieux artiste, gros bourgeois de Florence, disciple de Savonarole qui, pour complaire à son maître, brûla ses compositions profanes. Fils d'orfèvre, apprenti sculpteur, il

s'attacha aux ordonnances bien pondérées, aux attitudes nobles, aux architectures élégantes, ornées de délicates ciselures. Ses *Madones à l'Enfant* et ses *Annonciations* sont nombreuses dans les musées de l'Europe. La cathédrale de Pistoja possède son meilleur ouvrage, la *Vierge accompagnée de saint Zanobi et de saint Jean-Baptiste.* L'Académie des Beaux-Arts de Florence garde son *Adoration des Bergers*, les Uffizi son *Verrochio*, très vivant portrait, et ses études de têtes à la pointe d'argent sur papier teinté, qui comptent, écrit M. Lafe-

Le Printemps, de Sandro Botticelli. Académie.

nestre, « parmi les analyses les plus pénétrantes qu'un artiste doublé d'un psychologue ait jamais su faire de la physionomie humaine ».

II. — Les Initiateurs

Ces peintres sont, à Florence, les grands témoins de la Renaissance. Ils manifestent, à leur façon, le phénomène historique qui parut en Italie avec une intensité singulière, dans la seconde moitié du XVe siècle et, de proche en proche, gagna tout l'occident chrétien : l'élargissement de l'esprit humain.

Tout à l'heure, par la découverte du Nouveau Monde, la terre paraîtra plus grande. Mais déjà la découverte de l'imprimerie élargit indéfiniment l'horizon de la pensée. Les lettres antiques, confinées jusqu'alors dans les parchemins des bibliothèques monacales, sortent de l'ombre des cloîtres et se répandent, comme une lumière d'aurore, sur l'Europe. Le moyen âge les connaissait, ces lettres païennes, surtout les latines, mais

il n'y avait pas clairement aperçu la dignité de la libre raison, il n'y avait point puisé l'intelligence et l'amour de la beauté, de la pure beauté indifférente à l'extase mystique, accueillante à la grâce voluptueuse. Au patron de la scolastique raisonneuse et stérile, Aristote, la Renaissance oppose Platon, le dialecticien et le poète de l'idéal. Par Politien et Marsile Ficin, Florence fut le foyer premier du platonisme. Et, par Platon, l'esprit humain, affranchi des chaînes de l'École, délivré du syllogisme, put enfin rouvrir ses ailes. La science, la poésie et l'art prirent leur vol vers des directions que le moyen âge n'avait point soupçonnées.

La Visitation, par Albertinelli. Offices.

Trois grands peintres sont, vers la fin du *Quattrocento*, l'honneur de l'école florentine : Sandro Botticelli, Filippino Lippi, Domenico Ghirlandajo.

De ces trois maîtres, Botticelli (1447-1518), élève de Filippo Lippi, fut à la fois le plus gravement chrétien, le plus libre d'imagination, le plus profondément pénétré par l'attrait de la grâce païenne. Disciple enthousiaste de Savonarole, il ne se releva jamais de la douleur causée par le martyre de son ami. Il fut le peintre de la Vierge triomphante, entourée d'anges, de la Vierge couronnée par la main de son fils (Acad. des Beaux-Arts), et ces anges aux figures charmantes, au sexe incertain, inquiétèrent quelques théologiens d'humeur difficile qui voulurent y voir la trace des hérésies bizarres d'Origène. Son *Adoration des Mages* (Uffizi) étale, sous le toit délabré de l'étable, la magnificence quasi-orientale de la cour des Médicis.

Et le même artiste qui, hanté par les plus tragiques images du passé, tentait d'illustrer la *Divine Comédie* et peignait, tantôt, d'après Boccace, l'aventure fantastique et satanique de Nastagio degli Onesti (Casa Pucci), tantôt, d'après Lucien, la *Calomnie* d'Appelle (Uffizi), ce peintre véritablement romantique et non moins *hellénisant*, dans sa *Naissance de Vénus* (Uffizi), et son *Printemps* (Académie), évoque, nue, sous une pluie de fleurs et debout sur une conque flottante, ou parée de voiles légers et entourée de Grâces dansantes, Aphrodite, la plus païenne des déesses, celle dont les légendes ascétiques n'ont parlé qu'avec effroi, fantôme charmant qui troublait les Pères du Désert et les moines prosternés sur la pierre de leur cellule.

Le Sauveur du monde, de Frà Bartolommeo. Palais Pitti.

Filippino Lippi (1457-1504) reprit, à la chapelle Brancacci, la décoration inachevée de Masolino et de Masaccio. Il acheva la scène du *Jeune homme ressuscité*, peignit *saint Pierre et saint Paul devant Néron*, *saint Paul consolant saint Pierre dans sa prison*, *saint Pierre délivré par l'Ange*, le *Crucifiement de saint Pierre* ; tous ces grands souvenirs de l'Eglise primitive, reproduits par un pinceau délicat, curieux du modelé séduisant, sont encore vivifiés par les portraits contemporains de l'artiste, Pulci, Tommaso Soderini, Piero Guicciardini. Filippino avait une imagination puissante. Au *Carmine*, il entrevoit la dignité patricienne des figures romaines, il ne craint pas de reproduire l'horreur du supplice de Pierre crucifié la tête en bas. A la Badia, dans la *Vision de saint Bernard*, il remplaça les jolis anges de Botticelli. A Santa Maria Novella, dans les fresques de la chapelle Strozzi, il illustra, vers la fin de sa vie, avec une

fougue spirituelle, les légendes des apôtres saint Jean et saint Philippe, tirées de la *Légende dorée*. Dans le miracle de saint Philippe, il se divertit au faste des costumes orientaux, à la bizarrerie des attitudes, à l'étrangeté du motif architectural ; il sut donner une physionomie même au petit monstre diabolique, sorte d'énorme scorpion tout hérissé qui sort d'une fissure au pied de la statue de Mars. Il n'oublie pas cette ligne du bon Jacques de Voragine : « Le dragon infesta tellement l'air de son souffle que tous les autres assistants tombèrent malades. » C'est

Pieta de Frà Bartolommeo. Palais Pitti.

avec la plus louable franchise que tels des témoins du miracle se bouchent les narines ou s'apprêtent à éternuer.

Une gravité soutenue, le sens du groupement noble, les figures empruntées à la société contemporaine, mais reproduites avec un sûr instinct d'idéalisme, la recherche des types originaux, même dans les modèles de paysans ou de fossoyeurs, la grandeur classique du décor architectural distinguèrent le fils du *guirlandier*, Domenico Ghirlandajo (1449-1494), dont nous contemplions, au début de ce livre, à Santa Maria Novella, les fresques d'une si belle allure. Sur l'échelle « qui monte de Giotto vers les grands génies de la Renaissance, écrit M. Lafenestre, Ghirlandajo se tient de près au-dessous de Léonard, son émule, et de Michel-Ange, son élève ». Il faut encore le chercher au couvent

d'Ognisanti (*Saint Jérôme. La Cène*), au Palais-Vieux (*Triomphe de la Vierge*, entourée de saints et de six grands républicains de la vieille Rome), à Santa Trinità (*Vie de saint François d'Assise*), à l'Académie des Beaux-Arts (*Adoration des Bergers*), aux Uffizi (*Adoration des Mages*). A la Chapelle Sixtine, le voisinage écrasant de Michel-Ange ne nuit pas à la *Vocation de saint Pierre et de saint Paul*. « La nature,

Pieta d'André del Sarto. Palais Pitti.

dit Vasari, l'avait fait pour être peintre. » Peintre florentin, d'imagination et de prédilection florentines, qui retrouve toutes les ressources de son invention, toute la virtuosité de son pinceau, dès que la scène religieuse qu'il peint a pris une figure florentine. Voyez à l'église de la Trinité, les fresques de la chapelle Sassetti : quand Ghirlandajo reproduit les épisodes déjà illustrés par Giotto à Assise ou à Florence, il ne nous donne qu'un pâle pastiche du vieux maître, enjolivé de détails parasites. Mais qu'il nous montre, dans la *Résurrection d'un enfant de la famille des Spini*, l'intervention de saint François, quelle différence ! Le palais

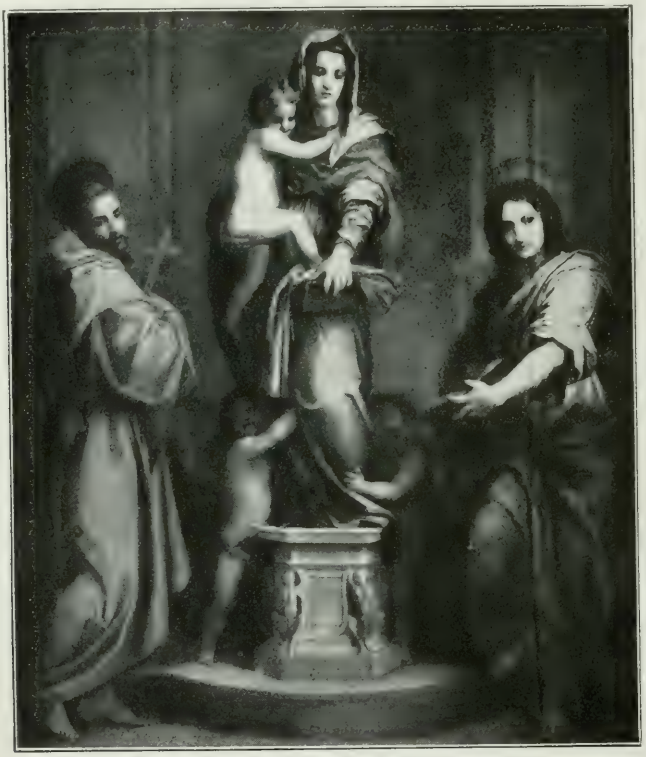
Spini s'élève en face de cette église. Le miracle est tout florentin, la pompe funèbre florentine, et, dans la joie virile de son travail de grand bourgeois florentin, Ghirlandajo place des personnages d'une renommée médiocrement mystique, Angelo Accaiuoli, Palla Strozzi, Lorenzo de Medici et lui-même, Domenico. « Ici, dit excellemment M. Goffin, il touche la réalité vive et son génie dresse devant nous, captivante et animée,

La Prédication de saint Jean-Baptiste, fresque en grisaille d'André del Sarto.
(Vie de saint Jean-Baptiste aux Scalzi.)

une image de la haute société florentine. » Quand il mourut, les plus grands artistes étrangers, résidant à Florence, écrivirent à ses frères et à ses disciples pour déplorer le deuil de l'art florentin.

Frà Bartolommeo (1469-1517). Celui-ci, Baccio della Porta, « homme tranquille et bon de nature, et qui craignait Dieu », était déjà renommé pour sa fresque du *Jugement* à la chapelle funéraire de Santa Maria Novella, quand les sermons de Savonarole, qu'il suivait avec une dévotion passionnée, le décidèrent à renoncer au modèle nu dans la pratique de son art. Il apporta son tribut de dessins et d'esquisses peu vêtues au bûcher où le moine fit entasser pêle-mêle les œuvres d'art de la Renais-

sance, les parures de femmes et les exemplaires du *Décaméron*. Savonarole mort, Baccio vint demander la robe de Saint-Dominique au couvent de Prato. Dès lors, il s'appellera Frà Bartolommeo. Il demeure quatre années sans toucher à ses pinceaux. Le passage de Raphaël à Florence réveille en lui sa vocation première. Raphaël lui emprunte le secret de sa robuste couleur et lui donne des recettes de perspective.



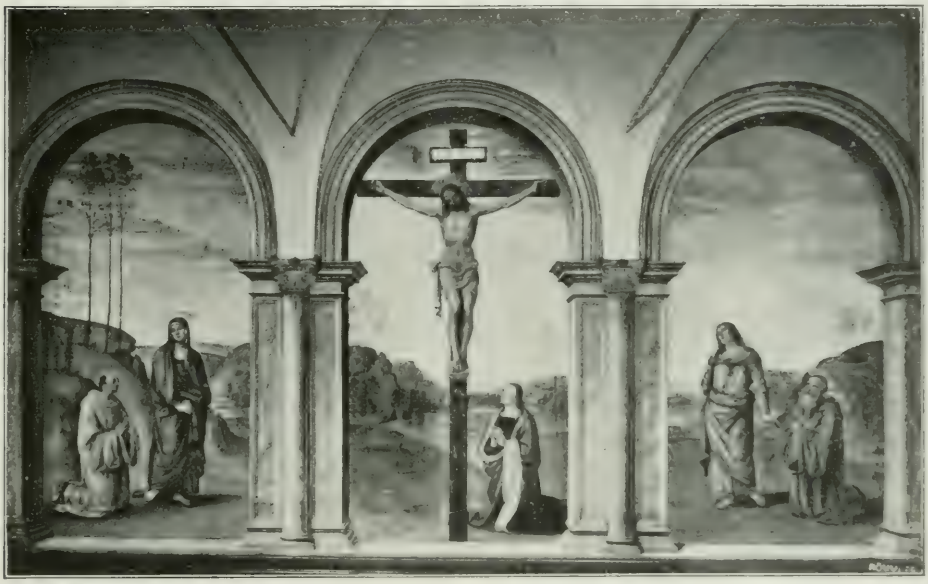
André del Sarto. La Madone aux harpies
(ainsi nommée des figures qui décorent le piédestal sur lequel se tient la Vierge). Palais Pitti.

Bartolommeo peignait « d'une manière énergique, *gagliarda maniera*, qui donnait l'illusion du relief ». Il excellait dans les belles ordonnances, quelque peu théâtrales, des saints et des anges entourant la Madone (Uffizi), des Évangélistes accompagnant le Christ (Pitti). Il se rendit à Rome pour y étudier Michel-Ange : mais, selon Vasari, Rome lui causa comme un éblouissement, l'air romain ne lui réussit point comme l'air toscan. Il revint donc à Florence. Afin de prouver qu'il était très capable de peindre le nu, il fit alors un Saint-Sébastien qui, peut-être, est celui du

musée de Toulouse. Le Pitti a gardé sa Pietà, d'un si émouvant pathétique.

Le bon moine était dispensé de l'assiduité au chœur, car son travail était, pour San Marco, une source de bénéfices. Mais il aimait trop les fruits frais qui « étaient une douceur pour sa bouche ». Un matin, dit Vasari, « déjà malade, il mangea une telle quantité de figues, qu'en quatre jours la fièvre l'emporta. »

Andrea del Sarto (1478-1539), un peintre charmant, qui eût été, selon



Fresques du Pérugin, à S. Maria Maddalena dei Pazzi.

Vasari, « tout à fait divin », avec plus de *fierezza*, de hardiesse et de vigueur, un sentiment plus fort de la grandeur. « Mais ses airs de tête, chez les enfants comme chez les femmes, sont d'une grâce bien naturelle... Son dessin était simple (peut-être un peu mou) et son coloris rare et vraiment divin. »

Il était fils d'un tailleur, et fut mis, tout jeune, à l'école d'orfèvrerie. Le peintre Gian Barile le prit dans son atelier, puis Piero di Cosimo acheva son éducation en face des fameux cartons de Michel-Ange et de Léonard. Nous le trouvons plus tard associé à son compatriote Francia dans la décoration du vestibule de l'église servite, l'Annunziata, commencée par Alesso Baldovinetti et Cosimo Roselli. Francia peignit, dans ce grand ouvrage, le *Sposalizio* de Notre-Dame, où saint Joseph témoigne

d'une joie tempérée d'inquiétude. Andréa se chargea de la légende de saint Philippe, série de tableaux étonnamment variés et vivants, où paraissent des scènes de la vie domestique et populaire, un exorcisme, une résurrection, les miracles du saint vivant ou mort, de nombreux portraits de contemporains. La *Naissance de Notre-Dame* et surtout l'*Adoration des Mages*, enfin, au-dessus de la porte de l'église, la célèbre *Madonna del Sacco*, justifient la renommée d'Andrea. Mentionnons encore le beau tableau des Uffizi, la Vierge serrant avec tendresse le Bambino d'un de ses bras ; à sa droite, saint Jean jeune, très noble, occupé à écrire son Évangile et saint François, dont le visage « fait voir la bonté et la simplicité qui furent en ce saint homme » (Vasari).

Andrea se trouva enfermé dans Florence durant le siège de 1529. Il souffrit de la famine. Quand la ville se rouvrit, il mangea un peu gloutonnement, et, très débile, fut pris de la peste. Abandonné par sa femme, oublié par ses élèves, il mourut seul, dans son pauvre logis, près de l'église à laquelle il avait consacré les plus belles inspirations de son pinceau.

La « Madonna del Sacco » d'André del Sarto. S. Annunziata.

Madone avec des Anges, par Luca della Robbia. Bargello.

CHAPITRE IX

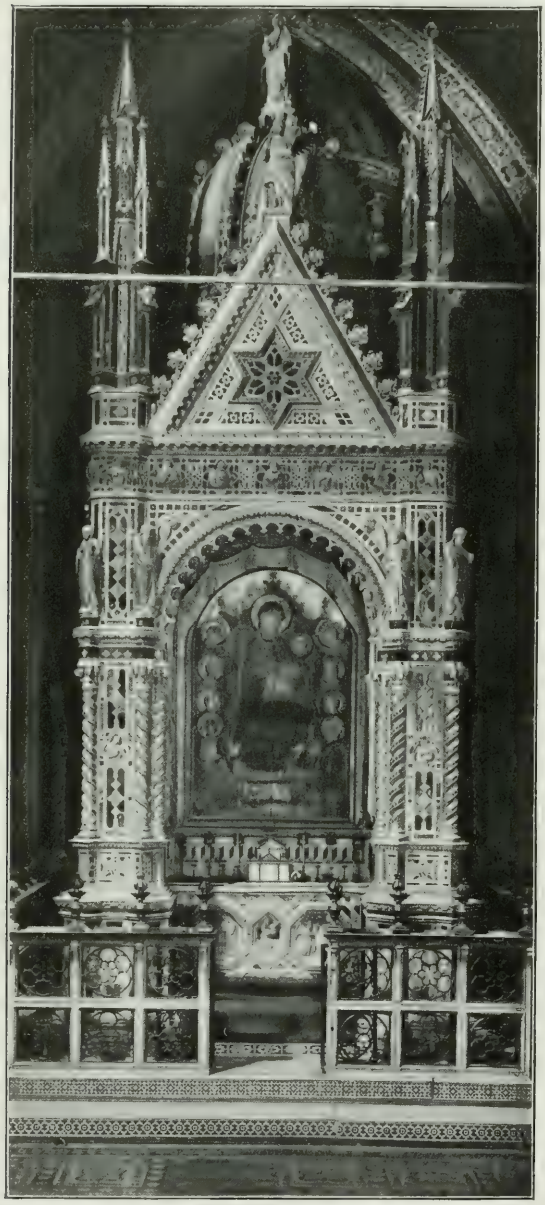
L'ÉVOLUTION DE LA SCULPTURE FLORENTINE ANTÉRIEUREMENT A MICHEL-ANGE[1]

J'ai signalé déjà, au cours de nos premières explorations de Florence, plusieurs des ouvrages importants de la sculpture florentine, qui me servaient à éclairer les traits originaux de la race, la figure des monuments, ou les souvenirs attachés à leurs pierres, d'une lumière utile. Je dois maintenant retracer rapidement la suite historique de cette grande École et en déterminer les caractères dominants à travers les ateliers de ses principaux maîtres, jusqu'à Michel-Ange.

En 1330, Andrea de Pise, l'ami de Giotto, et son fils Nino achèvent les vingt grands panneaux des portes du Baptistère de Florence, représentant les traits principaux de la vie de saint Jean-Baptiste, et les huit petits panneaux, ornés de figures allégoriques. Le naturalisme des maîtres pisans, tempéré à la fois par la saine influence des œuvres antiques et la timidité d'une école encore adolescente, entrait ainsi dans Florence. Andrea sculptait, pour la façade du Dôme, les quatre Docteurs de l'Église

[1] Pour tout ce chapitre consulter l'excellent ouvrage de Perkins, traduit et annoté par M. Haussoullier, *Les sculpteurs italiens*.

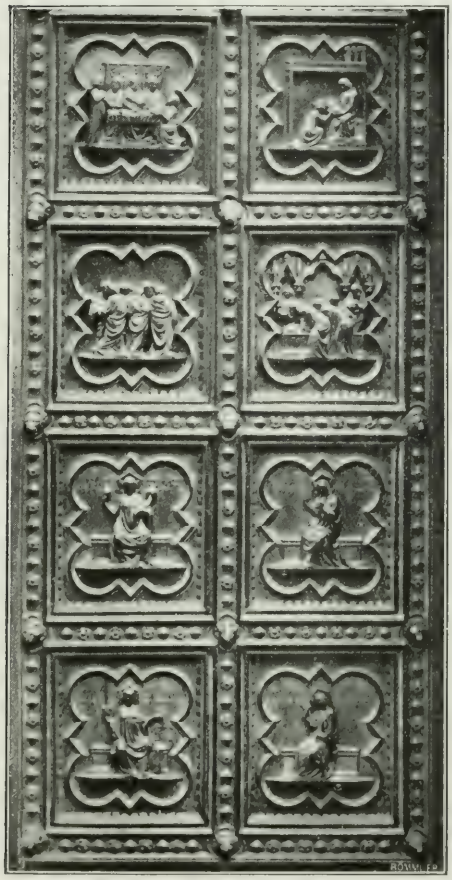
qui se voient aujourd'hui au pied du *Poggio Imperiale*, en face de la *Porta Romana*. Puis il fortifiait le *Palazzo Vecchio*, bâtissait en ville et dans le grand jardin florentin des palais et des villas de plaisance. En 1349, il mourait, citoyen et magistrat communal de Florence : on l'enterra sous le pavé de la cathédrale.



Tabernacle d'Orcagna à Or San Michele.
Face antérieure.

Le plus grand de ses disciples, qui greffa la branche florentine sur le tronc pisan, fut Andrea Arcagnuolo, l'Orcagna, orfèvre, architecte, sculpteur, peintre et poète. Mais c'est par l'orfèvrerie que commença Orcagna. Presque tous les Florentins (nous l'avons vu pour les peintres) débuteront dans les boutiques d'orfèvres. Et, jusqu'à Cellini, ils brilleront par des qualités d'orfèvrerie, l'art du travail délicat, l'art surtout d'encadrer, de *sertir*, pour ainsi dire, les figures et les scènes plastiques en d'élégantes architectures. Le chef-d'œuvre d'Orcagna, à l'Or San Michele, le fameux tabernacle de marbre blanc, gothique de style, reliquaire d'une très vieille peinture hiératique, orné de bas-reliefs représentant l'histoire de la Madone et qui s'élance vers la voûte de l'église, ce grand ensemble où se fondent en une parfaite unité, bas-reliefs, statuettes, bustes, mosaïques, incises, est un rêve d'orfèvre. Le

toit qui, au-dessus de l'autel, recouvre l'image miraculeuse de la Madone, est ouvré à jour en fins filigranes de marbre. Mais, par la liberté de l'invention, Orcagna entre dans le vif de la tradition florentine. Il est bien du siècle de Giotto. Arrêtez-vous au bas-relief où un Ange annonce à



Baptistère. Porte d'André de Pise.
Partie inférieure d'un battant.

Première porte de Ghiberti (la porte du concours). Partie inférieure d'un battant.

Marie sa fin prochaine. Ici, Marie est vieille, recueillie, en un coin de sa cellule, telle qu'une nonne, la main droite posée sur un livre fermé. Elle reçoit, sans étonnement (de quelle merveille alors pourrait-elle encore s'étonner ?) l'envoyé de Dieu : l'Ange lui apporte le rameau miraculeux qui devait rendre invisible pour les Juifs le corps de la mère de Jésus, le jour où il descendrait au tombeau.

Le Quattrocento florentin débute avec deux maîtres qui portèrent la

sculpture à la hauteur de l'École de peinture : Ghiberti et Donatello.

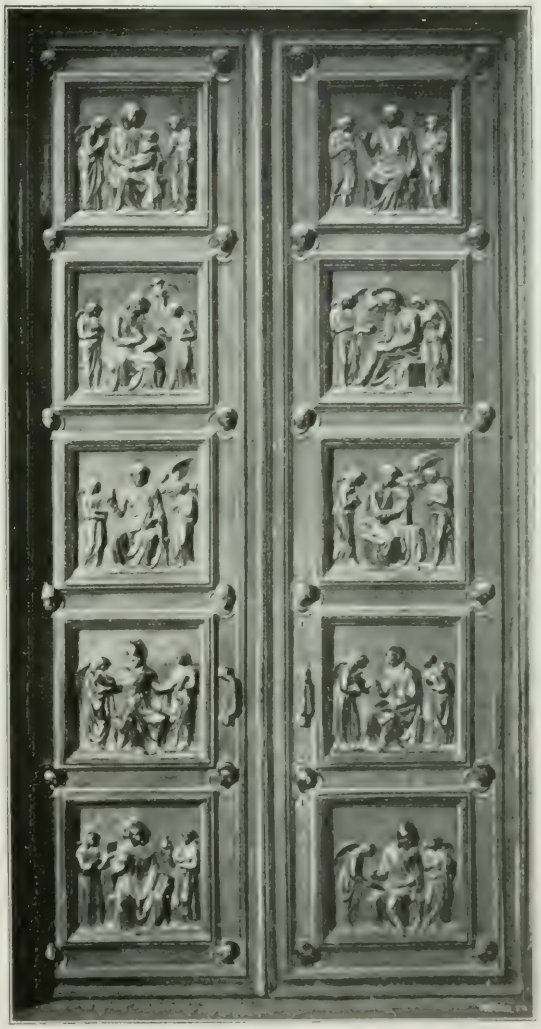
Ghiberti commence par l'orfèvrerie, puis il modèle et coule des figu-

Baptistère, la seconde porte de Ghiberti, « la porte du Paradis ».

rines imitées de l'antique, s'essaie au portrait de ses amis et c'est en qualité de peintre qu'il est appelé à Rimini par le tyran Carlo Malatesta.

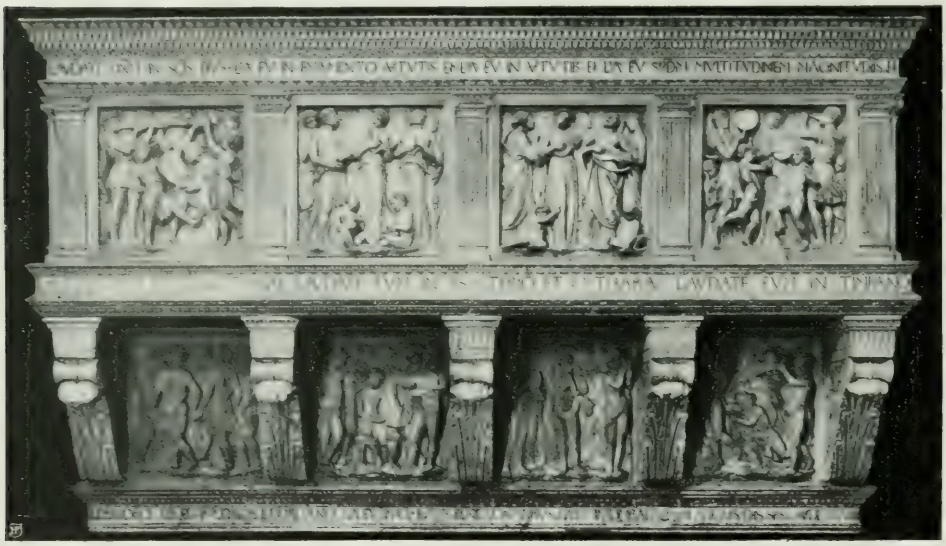
En lui, jusqu'à la fin, domineront à la fois l'orfèvre et le peintre.

Michel-Ange dira : « Plus la peinture approche du bas-relief, meilleure elle est. » (Si l'on osait manquer de respect à cette grande mémoire, on lui répliquerait : « Vous êtes orfèvre ! ») Et il ajoutait : « Plus le relief approche de la peinture, pire il est. » Cette dure sentence condamnerait Ghiberti. Revenez aux Portes du Baptistère, à la seconde surtout, qui vous a déjà charmés et dont les bustes vous ont permis de converser avec les grands bourgeois florentins du XVe siècle : la très fine ciselure des chevelures, des plis de vêtements, de tous les détails et ornementation sont bien d'un orfèvre : mais le mouvement général des personnages, l'art de la perspective, la succession et la dégradation des plans pittoresques, jusqu'à l'apparition d'un vague clair-obscur trahissent le « peintre en bronze », l'artiste plein de fougue qui franchit allégrement les frontières séculairement fixées entre la sculpture et la peinture. Comptez, analysez ces douze ou quatorze têtes en perspective sur un plan incliné, « chaque personnage et chaque visage ayant son caractère propre ». Pour obtenir ce surprenant résultat d'illusion toute pittoresque, Ghiberti usait de toutes les ressources de la sculpture : l'*alto*, le *mezzo*, le *basso relievo*, même le *stiacciato*, où les parties inférieures ne sont que gravées ou incisées.



S.-M.-des-Fleurs. Porte de bronze de la nouvelle sacristie, par Luca della Robbia

Or, malgré la finesse de cette bijouterie sculpturale et les proportions de sculpture *de genre* des panneaux du Baptistère, l'effet des scènes modelées par Ghiberti est très grand. Comme Michel-Ange, Ghiberti a le sentiment *biblique*, plus imposant qu'attendri, d'un mysticisme moins doux que les compositions d'art venues de l'Évangile, mais qui, en un cadre limité, se manifeste sans effort par une gravité solennelle. Contemplez le groupe d'anges qui sont ici les ministres du Dieu créateur ; le geste souverain de Dieu tirant Adam du limon terrestre ; Ève vierge,



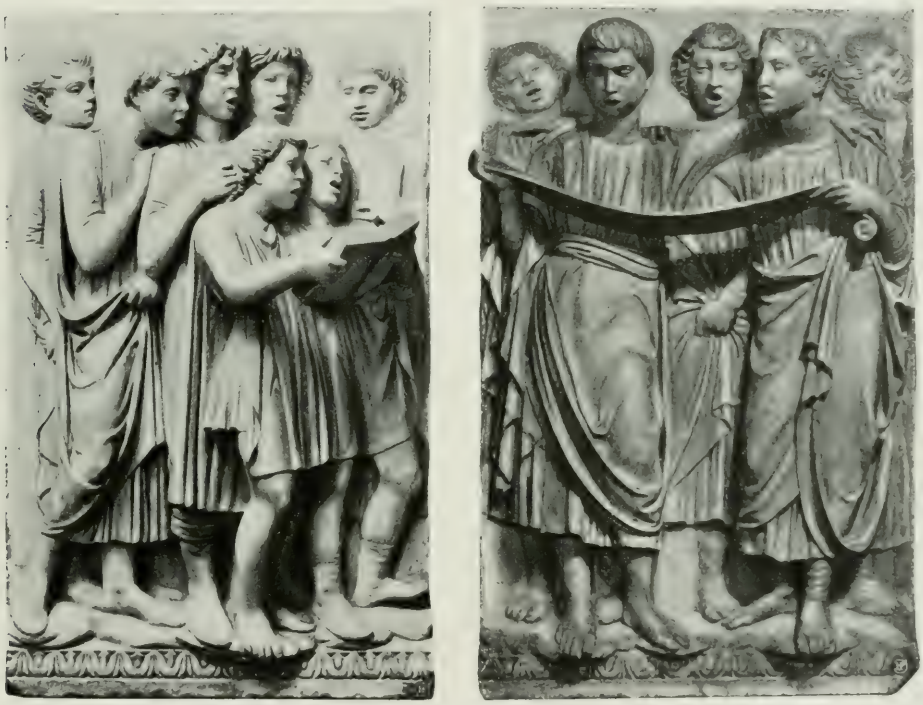
Cantoria ou tribune de l'orgue de S.-M.-des-Fleurs, par Luca della Robbia.
Aujourd'hui au Musée de la Cathédrale.

naissant, s'épanouissant à la vie ; Dieu remontant dans sa gloire paradisiaque ; plus loin, Josué, « pygmée quant à la stature, géant quant à la majesté de l'attitude ». Assurément, quelque sévère qu'il fut à l'égard de la sculpture picturale, Michel-Ange possédait en sa vision, en sa conscience d'artiste et de poète, la Porte Dorée de Ghiberti. Plus tard, il la voyait encore et en écoutait la leçon quand, suspendu à la voûte de la Chapelle Sixtine, relisant Dante et les Sermons de Savonarole, il évoquait, pour l'édification de Jules II et de ses cardinaux, le drame de la Genèse et les figures héroïques de l'Ancien Testament.

Ghiberti, cité par Vasari, écrivit ces lignes très précieuses, pour l'intelligence de l'art florentin :

« Je me suis efforcé d'imiter la nature de mon mieux, et, par l'étude

attentive de ses procédés, j'ai cherché à en approcher le plus possible. J'ai tâché de comprendre l'action de la forme extérieure sur la vision et j'ai étudié la théorie de la peinture et de la sculpture. Travaillant sans relâche avec le soin le plus scrupuleux, je suis arrivé à introduire dans mes compositions jusqu'à cent personnages modelés en perspective, de manière que les figures du premier plan fussent en harmonie avec celles des plans successifs. »



Bas-reliefs latéraux de la Cantoria, de Luca della Robbia.

Patient labeur et de grande conscience. Quand il commença les Portes du « Paradis », il avait vingt-cinq ans. Quand il les termina, il en avait soixante-quatorze !

« Novateur dangereux », écrit Perkins. Le jugement est bien sévère. Une originalité hardie, un raffinement de l'art ne sont un péril que s'ils passent à toute une école, et sont exagérés par les disciples, sans que personne y contredise. Donatello allait remettre la sculpture florentine en sa voie normale.

Il avait débuté par un Christ en croix qui, selon son fidèle ami Brunelleschi, ressemblait trop à un paysan du *contado* florentin. A peine

revenu de Rome, où le commerce de l'antique, le spectacle des grandes ruines avaient nourri son génie de beauté et de gravité, il exécuta le Saint-Georges pour l'Or San Michele (aujourd'hui au *Mus. nation.*), image de la résolution tranquille, assurée de la victoire. Son corps tout entier et même la légère compression de la main droite indiquent la pensée dominante.

Donatello eut une sûreté vraiment prodigieuse de l'œil et de la main. Il jugeait, avec une précision mathématique, le degré de fini réclamé par une statue destinée à être vue de loin ou placée fort au-dessus du spectateur : ainsi, le *David* chauve, le *Zuccone*, qui est au troisième étage du campanile de Santa Maria del Fiore, ouvrage qui, vu de près, semblait manqué et les bas-reliefs d'enfants dansant et chantant (*Mus. nation.*), travail fruste à dessein, qui devait être placé sur la balustrade de l'orgue, au Dôme ; enfin, à la cathédrale de Prato, les bas-reliefs de la chaire extérieure, en plein air, où des bandes d'enfants joyeux, « entrelacés comme des rameaux de vigne, cheminent en dansant et en chantant ».

Il revint cependant aux tentations de réalisme qu'avait connues sa première jeunesse, parut renoncer à la grâce du petit *saint Jean*, à la noblesse du *saint Georges*. *La Madeleine* du Baptistère, les cheveux en désordre, est d'une maigreur attristante : quelles pénitences, quels jeûnes n'a-t-elle pas endurés ? Un autre saint Jean-Baptiste, adulte celui-là, émacié par ses courses à travers le désert de Palestine, mal nourri de sauterelles et de miel sauvage, inquiète par son aspect décharné et le parti pris de fanatisme qui assombrit son visage. Quel ermite visionnaire, descendu des rochers de l'Apennin, a posé pour la figure d'un si farouche Précurseur ! D'une inspiration plus haute est cet autre ouvrage du *Musée national*, le *David* en bronze, le jeune athlète nu, couronné d'un chapeau de berger orné de lierre qui ombrage la figure.

Donatello était alors la gloire de l'Italie. Les cités l'appelaient à elles ; Padoue lui confiait les bas-reliefs de sa basilique de Sant'Antonio et la statue équestre de son grand condottiere Gattamelata ; Ferrare, Venise, Modène lui demandaient de beaux ouvrages. Mais il consacra à sa chère Florence les dernières années de sa vie, orna l'église de San Lorenzo de quatre Évangélistes en stuc et d'une petite porte en bronze proche de l'autel de la sacristie. Sa main faiblissait, mais son esprit gardait toute sa vigueur d'invention. Cosme de Médicis, à qui il survécut deux années, prodiguait en sa faveur les signes d'amitié et de respect. Par le premier grand Médicis commençait ainsi le mécenat florentin

qui féconda la Renaissance. Cosme entretenait par une pension annuelle Donatello et ses quatre apprentis. Il lui envoya un jour un capuchon et un surtout rouges : la couleur des patriciens. L'artiste les renvoya, les jugeant trop beaux. La paralysie le retint quelque temps au lit : il mourut le 13 décembre 1466. On lui fit des funérailles vraiment nationales à San Lorenzo, où il voulut reposer près de Cosme, « le Père de la Patrie ».

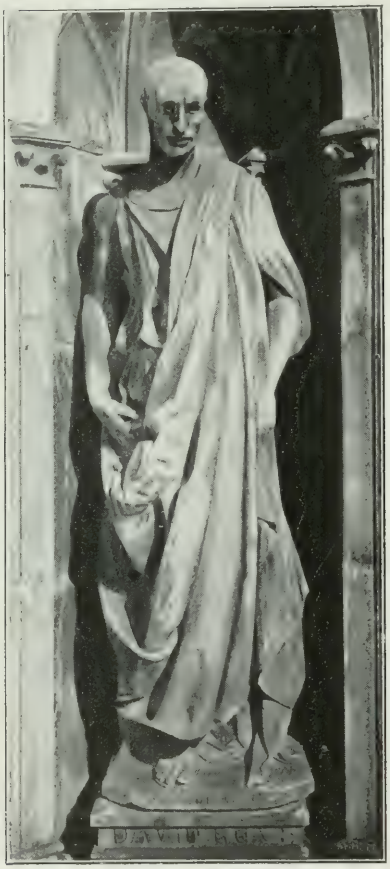
Michelozzo Michelozzi, collaborateur de Donatello en différents

La Cantoria de Donatello. Musée de la Cathédrale.

ouvrages, particulièrement des tombeaux, fut surtout architecte (Palais Riccardi) plus en faveur près de Cosme que Brunelleschi lui-même. Il restaura l'étage inférieur du Palais Vieux, rebâtit le couvent de Saint-Marc. Florence garde, de sa sculpture, le petit saint Jean-Baptiste en argent, à l'autel de l'Œuvre du Dôme, et le saint Jean qui est au-dessus de la *Canonica*, en face du Baptistère.

Desiderio da Settignano, « *si dolce e bello* », disait le père de Raphaël, fils d'un tailleur de pierre, fut l'élève de Donatello. Il n'eut aucune des rudesses voulues de son maître, s'attacha à la recherche d'une délicatesse quelquefois raffinée. (A Santa Croce, le tombeau de Carlo Marsuppini ; au palais Strozzi, le buste de Marietta Palla Strozzi ; à San Lorenzo, un *Bambino*.)

Le plus renommé des sculpteurs formés par Donatello fut Andrea di Michele (1435-1488), surnommé le *Verrocchio*, du nom de son premier patron, un orfèvre. Du *Verrochio* Florence possède, au Palais du Podestat, un pathétique bas-relief funéraire gâté par la dureté du style et le *David* en bronze, dont le visage rappelle les figures allongées, chères à Léonard de Vinci, statue spirituelle, de très fin détail, un peu maigre de formes, charmante de pose, trop proche voisine du *David* de Donatello ; enfin, dans la cour du Palais Vieux, l'*Enfant* en bronze entre les bras duquel se débat un dauphin. Comme Donatello, Andrea réussit dans la statuaire équestre. Combien d'enfants de Venise n'auront, de toute leur vie, vu d'autre cheval que le fier coursier en bronze de Coleone Coleoni, le condottiere bergamasque ! Le Verrocchio n'eut pas la joie d'achever cette statue qui, par sa grande allure, égale le Gattamelata de Padoue.



Le Zuccone ou l'homme chauve (portrait du Pogge), par Donatello Campanile de S.-M.-des-Fleurs.

Luca della Robbia (1400-1482) passe de l'orfèvrerie à la sculpture « avec une ardeur qui lui fait oublier la faim et le froid, et le pousse à travailler jour et nuit ». Nous n'avons conservé, de ses quarante-cinq premières années, que deux bas-reliefs inachevés, l'*Emprisonnement* et le *Crucifiement de saint Pierre (Mus. nation.)* et les bas-reliefs du campanile, du côté du Dôme, la *Grammaire*, la *Philosophie*, la *Musique*, l'*Astronomie*, *la Géométrie*, *Platon* et *Aristote*, *Euclide* et *Ptolémée*, un *Joueur de Luth*,

Alors seulement il composa ses groupes d'adolescents chantant, dansant, jouant de divers instruments, dont la grâce nous a servi à comprendre l'élégance naturelle de la jeunesse florentine. Puis il exécuta, aidé par Michelozzo et Maso di Bartolo, les dix panneaux de bronze de la sacristie du Dôme, la *Vierge et l'Enfant*, *Saint-Jean-Baptiste*, les *Quatre Évangélistes*, les *Quatre Docteurs de l'Eglise*.

Cet artiste si ingénieux, de si souple imagination, devint le plus grand faïencier et émailleur de toute l'Italie, en collaboration avec son neveu Andrea et les quatre fils de ce dernier. Il sut, pour ces ouvrages, où sa maîtrise semble éclatante, saisir le secret des poteries espagnoles ou majorquaises. A force d'études et d'essais, il trouva la *glaçure* excellente ; au blanc pur des figures, au blanc et au vert des accessoires, il ajouta le coloris varié des chairs et des draperies, au détriment même de la simplicité et de la noblesse sculpturales de ses représentations. Citons, parmi les nombreux ouvrages en faïence des della Robbia, fixés à Florence, le bas-relief du portail de San-Piccino, la voûte d'une chapelle à San-Miniato, plusieurs médaillons à l'extérieur de l'Or San Michele, un *Couronnement de la Vierge*, au porche de l'église d'Ognissanti, une charmante fontaine dans la sacristie de Santa Maria Novella.

Annonciation de Donatello. S. Croce.

Selon Perkins, le chef-d'œuvre de Luca, en cet art exclusivement italien jusqu'à Bernard de Palissy, serait le beau retable d'une chapelle de San Bernardino, à Aquila au fond des Abruzzes, une *Résurrection* du Christ, qui s'avance triomphalement parmi les gardes endormis de son tombeau. Un seul, à demi éveillé, les mains levées au ciel, regarde avec stupeur la marche miraculeuse du Sauveur.

L'école, ou plutôt la dynastie de della Robbia dura près d'un siècle. A côté d'elle fleurit, pendant le *Quattrocento*, la dynastie des Rossel-

lini. Le premier Rossellino fut l'architecte favori du pape Pie II Piccolomini, qui le retint longtemps dans sa ville de Sienne. A Florence, il donna l'un des plus beaux monuments funéraires de la Toscane, le tombeau de Leonardo Bruni, à Santa Croce. Son frère Antonio, le *Proconsolo*, élève de Donatello, avait le sentiment du *soave*, un goût exquis dont témoigne, à San Miniato, le tombeau du cardinal Portogallo. Aux deux côtés du lit funèbre où dort pour l'éternité le jeune prélat, se tiennent des génies en pleurs ; aux extrémités du riche entablement, des anges, à genoux, portent des couronnes et des palmes.

Crucifix en bois de Donatello. S. Croce.

Encore une dynastie florentine de sculpteurs, celle des Majani, fils d'Antonio da Majano, tailleur de pierres, Giuliano, l'aîné, architecte et sculpteur, Giovanni, le plus jeune, sculpteur médiocre. Benedetto, le second, fut l'architecte du Palais Strozzi. La chaire de Santa Croce est son ouvrage. Elle représente, en cinq panneaux, les épisodes de la légende franciscaine. Le quatrième est d'une grande beauté de sentiment. Autour du cercueil de l'Apôtre ombrien se groupent les frères mineurs, agenouillés ou debout, des prêtres, des artisans, des enfants qui balancent des encensoirs. « La Toscane, dit Perkins, a produit peu de sculpteurs aussi gracieux que Benedetto da Majano ; chez lui, le sentiment, sans être profond, est toujours vrai. »

Mino di Giovanni, connu sous le surnom de Mino da Fiesole, bien qu'il ne fût pas né en cette ville, est surtout fameux par le tombeau de l'évêque Salutati, dans la cathédrale fésulane. Le buste du prélat « est une des plus vivantes imitations de la nature qu'on ait jamais sculptée dans le marbre. Ces yeux perçants, ces traits fortement accusés, cette bouche pleine à la fois d'*amertume* et de *douceur*, montrent que, d'un tempéra-

ment nerveux, froid logicien, l'évêque pouvait parfois être dur en paroles, mais que ses actes démentaient ses discours. » (Voilà un marbre interprété par Perkins, d'une subtilité assez rare et qui ne ménage pas ses révélations légèrement contradictoires.) La mitre, la chape du vieil évêque, l'agrafe de la chape sont ouvrées comme des joyaux.

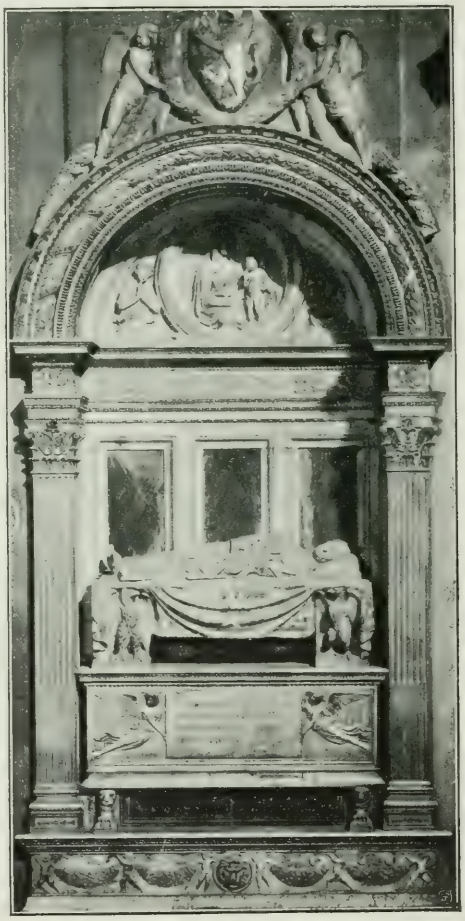
La Badia de Florence possède, de Mino, le monument élevé à la mémoire du marquis Ugo Bernardo Giugni, vice-roi de Toscane pour l'empereur Otton II, dans la seconde moitié du Xe siècle et fondateur de cette vénérable église qu'il ne reconnaîtrait guère, s'il revenait parmi les vivants. Ce marquis, de vie fort mondaine et violente, rencontra un jour une forge où des hommes noirs étaient martelés en une fournaise par des forgerons sataniques. On lui expliqua que c'étaient des damnés. Ces aventures furent assez fréquentes aux environs de l'an mille. Le *Speculum* de Vincent de Beauvais, Mathieu Paris, tous les chroniqueurs du haut moyen âge en sont remplis. Le Diable, alors, s'employait à tourner les mauvais chrétiens vers une salutaire résolution de pénitence. Il était ainsi, par contre-coup, dans une chrétienté profondément troublée par la malice des seigneurs, comme le chef d'une haute police fort utile à l'Église elle-même. Ugo, troublé par cette vision, vendit son patrimoine et bâtit en Toscane sept églises dont la plus illustre fut la Badia florentine. Une jolie *Madone avec l'Enfant*, en relief, est la partie la plus remarquable du monument de Mino da Fiesole.

Crucifix en bois de Brunelleschi, fait en rivalité avec Donatello. S. M. Nouvelle.

En cette seconde partie du XVe siècle, les grandes écoles de Ghiberti et de Donatello sont en pleine décadence. Antonio Pollajuolo et son frère Piero, son élève Andrea Sansavino, exagérant les tendances trop pitto-

resques de Ghiberti, la mollesse élégante de Benedetto da Majano et de Mino da Fiesole, parfois aussi la sécheresse et la rudesse où s'était volontiers complu Donatello, précipitent le déclin de l'art. Le défaut capital de ces artistes est de s'attacher à l'exécution, à la forme, plus qu'à la pensée.

Tombeau de Marsuppini,
par Desiderio da Settignano. S. Croce.



Tombeau de l'humaniste Léonardo Bruni,
par Bernardo Rosselino. S. Croce.

N'entendez pas seulement ici la pensée du maître lui-même, la haute conception en vue de laquelle il dirigeait sa main, mais aussi la pensée et le généreux plaisir intellectuel que la contemplation d'un ouvrage parfait éveille dans l'âme du spectateur.

Éloignés comme nous le sommes, par le temps, des sculpteurs florentins qui précédèrent immédiatement Michel-Ange, nous n'apercevons pas

de façon très claire l'action et la complexité des causes, d'ordre moral ou de nature professionnelle et technique, qui provoquèrent, dans les dernières années du *Quattrocento*, la décadence de l'art. Je crois qu'on en peut signaler un petit nombre. D'abord, la tradition de l'orfèvrerie. Le travail en filigrane d'or est, chez les orfèvres toscans, une fonction essentielle de leur art. Mais le marbre est rebelle à cette finesse poussée jusqu'à la subtilité. L'artiste qui prétend plier le marbre à des effets de finesse trop menus fait violence à cette matière, en gâte singulièrement la valeur et les ressources d'expression. Tendance d'autant plus dangereuse qu'elle est plus séduisante. Les Italiens, aujourd'hui encore, estiment, comme témoignage de rare virtuosité, le tour de main qui fait flotter le marbre tel qu'une mousseline, le brode tel qu'une dentelle, le déroule et le froisse sur un visage à la manière d'un voile dont les plis transparents laissent percer l'émotion d'une figure humaine. A ce raffinement, ajoutez l'intention, très visible en certains artistes, de rapprocher la sculpture de la peinture. C'était la tradition de Ghiberti, si l'on veut, mais faussée par l'excès même qu'on en fit. Les della Robbia appliquent franchement la peinture à leurs reliefs de faïence ; ils y mettent peut-être trop de couleurs ; mais, après tout, leurs monuments ont pour fin principale, clairement déclarée, la décoration, le plaisir des yeux, une vocation toute pittoresque, fort analogue à celle de la tapisserie. Voyez Mino da Fiesole : il colore souvent la pupille des yeux de ses statues et de ses bas-reliefs (le tombeau de Salutati et le retable de Fiesole) ; il dore

Tombeau du cardinal de Portugal, par Antonio Rossellino. S. Miniato.

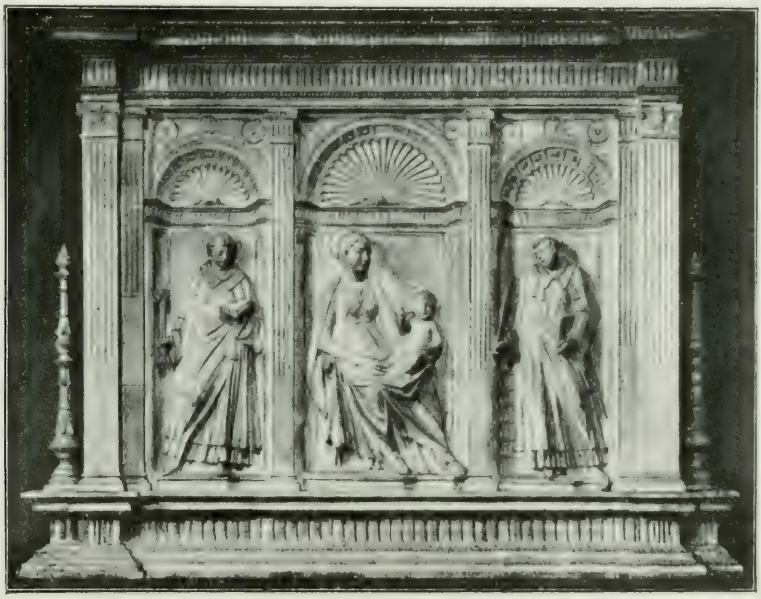
parfois les cheveux et les bordures des vêtements de ses statuettes (le saint Jean et le saint Jérôme du retable de Pérouse). L'orfèvrerie et la peinture s'entendent pour rendre compte de l'extrême complication qui surcharge, par l'abondance des accessoires, certains ouvrages, ceux, en particulier, où l'architecture avait un rôle nécessaire à jouer. Ainsi, les tabernacles destinés à la garde des saintes huiles que Mino a sculptés pour la sacristie de Santa Croce, à Florence, pour Santa Maria in Trastevere, à Rome, pour Saint-Marc, à Rome et pour le baptistère de Volterra. Nous y voyons, outre un Christ assis, un calice d'où s'élève une flamme, symbole de la grâce (?), une architrave décorée de têtes de chérubins et de festons, et un pignon dont le tympan montre le Saint-Esprit, en sa forme évangélique de colombe. Recherche de l'imagerie élégante, du symbolisme subtil, du détail joli, amusant, c'est déjà le symptôme de l'art *jésuite*, des XVIIe et XVIIIe siècles, un des grands malheurs de l'Italie.

David, par Verrochio. Bargello.

Autre influence nuisible à l'art : l'atelier de famille, ce que j'appelais plus haut les dynasties d'artistes, figure atténuée, restreinte en un petit cercle, de la corporation. La corporation fut, au moyen âge, l'une des forces sociales les plus fécondes. Elle protégeait l'artisan, même contre son gré ; elle était sa communauté, sa famille légale. Au moyen âge, l'individu isolé ne semblait plus qu'un exilé, un hérétique, un brigand, *hostis*, dès qu'il prétendait échapper à sa communauté naturelle, au cadre social que sa naissance lui destinait : l'ordre féodal, l'Église, le monastère, l'Université, la Commune et, dans la Commune, la corporation, l'Art majeur ou l'Art mineur, disaient les Florentins. Or, la corporation n'était point favorable à l'invention libre, œuvre tout individuelle; l'inventeur faisait schisme dans la communauté. Ainsi, parmi les réels bienfaits de la vie collective, se glissait sournoisement l'esprit de routine.

Après Donatello, la sculpture florentine, retirée en quelques familles

admirablement douées, s'arrête, comme lasse de l'invention, se répète, se borne volontairement à un horizon étroit, toujours le même. La lignée des saint Jean-Baptiste (patron de Florence) est alors indéfinie. Les anges, qui sont, en peinture, un motif d'heureuses variations, reparaissent de façon monotone et *monochrome* aux monuments funéraires. L'Ancien Testament, dont l'inspiration avait été jadis si belle, est bien négligé ; mais il semble que, de l'Évangile et du Christianisme, l'image suprême presque unique, soit la *Madone à l'Enfant*. Ici, la contagion de la



La Vierge entre saint Léonard à droite et saint Laurent à gauche. Retable commandé à Mino da Fiesole par Diotisalvi Neroni (1470). Eglise de la Badia.

peinture est assez visible. Et, dans la peinture comme dans la sculpture, l'influence de la religion franciscaine, tout embaumée de mystique tendresse et de grâce virginale, doit être signalée. Cette religion qui par son immense tiers ordre, possédait toutes les classes de la société italienne, ne s'était-elle point révélée, pour la seconde fois, à l'Italie, en cette nuit étoilée de Noël, où, dans l'humble étable de la Greccia, évoqué par la parole amoureuse de François d'Assise, le *Bambino*, l'Enfant divin, s'était montré, entre le bœuf et l'âne et, de son geste de bénédiction, de son sourire, avait consolé les pâtres de l'Ombrie, l'humanité douloureuse, affamée et persécutée, les pauvres, les doux, les miséricordieux et les pacifiques ?

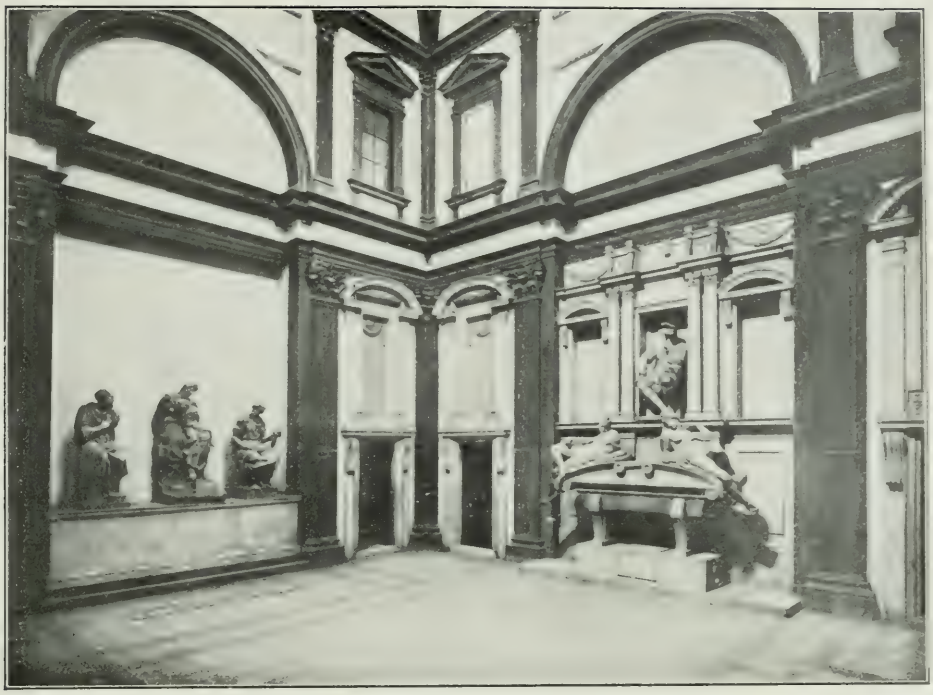
Ni Dante, ni Savonarole n'avaient pu ramener les âmes italiennes à un christianisme plus austère, plus viril, plus conforme à la tradition initiale de l'Église. L'Italie impose sa théologie et son culte populaire à ses artistes : ceux-ci lui rendirent la perpétuelle vision du *Bambino* si familière et si chère qu'elle n'en voulut plus connaître d'autre.

Mais quelle secousse, quel désarroi des esprits et des consciences n'allait point provoquer l'apparition de Michel-Ange, à l'heure la plus éclatante de la royauté pontificale! Combien d'hommes sauront comprendre le Verbe menaçant de cet artiste, nourri de la Bible, de l'Apocalypse, de la Divine Comédie et des Sermons de Savonarole qui, brusquement, sans ménagement ni transition, rejetait l'Italie vers une religion de terreur, oubliée depuis des siècles ? Le jour où le vieux Jules II, appuyé sur son bâton, entra pour la première fois, avec son cortège de cardinaux frivoles, dans la Chapelle Sixtine :

« Il n'y a pas d'or dans tout cela ! », cria-t-il à Michel-Ange perdu en son échafaudage.

« Saint-Père, les gens que j'ai peints étaient très pauvres et n'eurent jamais d'or ! »

Le baptême du Christ, par Andrea Contucci, dit Sansovino.
Au-dessus de la porte orientale du baptistère.



Nouvelle sacristie de Saint-Laurent. Tombeau des Médicis, par Michel-Ange. A gauche, la Vierge entre les patrons des Médicis. A droite, Laurent II de Médicis entre le Matin et le Soir.

CHAPITRE X

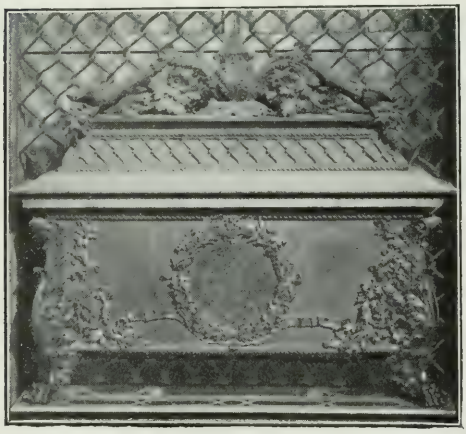
MICHEL-ANGE ET BENVENUTO CELLINI

Jusqu'au second tiers du XVe siècle, Florence est pour l'art italien, la grande École, on peut dire l'unique École. L'heure vient où cette fonction supérieure lui échappera. La diffusion de la Renaissance allume partout, en Italie, ou ranime des foyers artistiques, à Venise, à Milan, à Ferrare, à Padoue, à Sienne, à Pérouse, à Mantoue, à Naples. L'exode des maîtres florentins se précipite. Déjà, vers le milieu du *Quattrocento*, Donatello, s'il laisse à Florence le chevaleresque et hiératique *Saint-Georges*, sculpté pour la corporation des armuriers, le *David* en bronze (musée national) et l'étrange groupe de bronze de la *Loggia de Lanzi*, *Judith coupant la tête à Holopherne*, donne à Padoue la fière statue

équestre du condottiere Gattamelata, la *Vierge*, le *Christ en croix*, les *Saints Patrons* de la ville et les spirituels bas-reliefs de la *predella*.

Place et église S. Lorenzo.

au maître-autel de Sant'Antonio. De Padoue, Donatello revenait à Florence par le chemin des écoliers, par Venise, où il exécutait un nouveau saint Jean-Baptiste (en bois) pour les mineurs florentins établis sur les lagunes. La dynastie florentine des San Gallo bâtit des palais et des églises à Rome et dans toute la péninsule. Les peintres, tels qu'Andrea del Sarto, sont appelés à Rome par le pape, en France, par le roi. Rome prend de plus en plus la maîtrise de la Renaissance, tout au moins dans le domaine de l'art. Florence garde les humanistes, les platoniciens, et le chanoine Pulci, qui traduit en légère ironie florentine les légendes héroïques du temps passé. Par la politique et la diplomatie, Florence forme le génie de ses grands historiens, Machiavel et Guichardin. Dans Ferrare grandit le merveilleux Arioste.



Sarcophage des Médicis, par Verrochio.
Vieille sacristie de S. Laurent.

Mais, dans la première moitié du XVIe siècle, deux artistes furent la parure de Florence, les plus profondément florentins des maîtres de la Renaissance. Michel-Ange, le plus tragique sculpteur, le plus émouvant peintre de l'Italie, Benvenuto Cellini, la nature la plus vivante, la plus compliquée, la plus paradoxale de l'histoire de l'art.

Le « Pensieroso » de Michel-Ange, statue de Laurent II de Médicis. Nouvelle sacristie de S. Laurent.

Si l'on veut embrasser par la pensée Michel-Ange tout entier, il faut le contempler à Rome, dans la chapelle Sixtine, à Florence, au tombeau des Médicis.

Cet homme (1475-1564) fut à la suite de Dante et de Savonarole, le plus noble chrétien de l'Italie. Il en fut le dernier citoyen.

Il avait vingt-quatre ans quand son maître Savonarole souffrit le martyre. Il avait grandi dans la maison de Laurent le Magnifique. Sa première jeunesse s'était écoulée parmi les fêtes splendides et les causeries poétiques, dans les villas princières de Careggi et de Fiesole, où Marcile Ficin expliquait Platon, où Politien et les réfugiés de Constantinople traduisaient Homère. Adolescent, il connaissait déjà la gloire. On saluait en lui l'héritier de Nicolas de Pise, de Ghiberti, de Donatello. On ignorait sans doute que ce grave et chaste jeune homme préférait, aux spirituelles impiétés du *Morgante Maggiore*, les tableaux douloureux de la *Divine Comédie* et qu'il écrivait un commentaire sur les marges de son Dante.

« Celui-ci descendit aux abîmes ténébreux et, quand il eut vu les

deux Enfers, il monta vivant jusqu'à Dieu et nous en rendit sur la terre la vraie lumière...

« De Dante l'œuvre fut mal connue, et son haut désir, de ce peuple ingrat près duquel les justes seuls ne trouvent pas le salut.

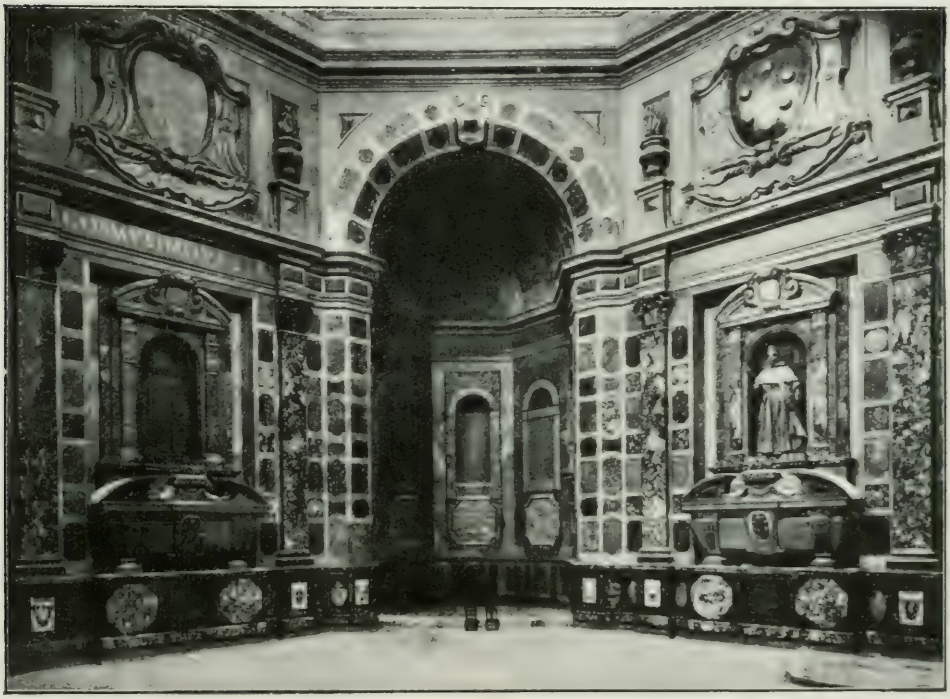
« Puissé-je être tel! né pour un sort pareil, pour son âpre exil avec sa vertu, je donnerais l'état le plus heureux du monde. »

Michel-Ange. Julien II de Médicis entre la Nuit et le Jour.
Nouvelle sacristie de S. Laurent.

Jules II, le moins mystique des papes, âme superbe, ouverte aux visions de grandeur, lui confia la décoration des voûtes et des frises de la chapelle de Sixte IV. Michel-Ange y peignit — par quel rude labeur! — le drame de l'humanité sublime, fille de Dieu, de l'humanité déchue, avilie, proscrite et pour toujours misérable; les angoisses des Sibylles, les épouvantes ou la mélancolie des Prophètes et, çà et là, dans les angles et les recoins du mur formidable, plus pathétique peut-être que la terreur d'Ezéchiel ou la tristesse de Jérémie, les victimes de l'éternelle

guerre d'Italie, guerre civile ou invasion de barbares, des exilés, des vieux, des mères, des enfants qui tombent découragés, brisés, au bord du sentier où personne ne passera pour leur tendre la main.

La Sixtine nous rend la souffrance du chrétien, le découragement de l'italien. A la chapelle mortuaire des Médicis, c'est surtout le florentin, désabusé de beaucoup de choses, retenu par les souvenirs des jours loin-



Eglise S. Lorenzo. Chapelle des Princes (tombeau des Médicis), construite par Matteo Nigetti (1604).

tains, offensé, irrité par les hontes du présent et qui, de l'avenir plongé dans l'ombre, n'attend plus ni consolation ni lumière. C'est le dernier représentant de la race de Dante que vous visiterez et en face duquel il convient de s'arrêter longuement, religieusement.

Entrez en cette chapelle vers le soir, quand les marbres de Michel-Ange se pénètrent de clair-obscur, à l'heure exquise que suit de près la paix du crépuscule, l'heure bienfaisante où les touristes, indifférents ou bavards, ne franchissent plus le seuil du sanctuaire. Pénétrez-vous du recueillement, de la grave pensée du *Pensieroso*, Laurent II, duc d'Urbin, dont la visière (comme au Gattamelata de Donatello) voile à demi

le regard. Oubliez qu'il fut un tyran, comme tous les Médicis, et n'y voyez que la figure du principat italien, de grande allure, impuissant pour les grandes choses et qui sent peser sur sa tête la lourde main de l'étranger. Goûtez longuement la dignité élégante de Julien de Médicis, gonfalonier de la sainte Église, « sorte d'apothéose, écrit M. Guillaume, idéal de Michel-Ange arrivé à sa perfection, vérité historique transfigurée par le plus grand art ». (*L'œuvre et la vie de M.-A. Gazette des Beaux-Arts*, 1876.) Interprétez, enfin, je vous en prie, selon votre goût, même votre fantaisie personnelle, le sens des quatre figures allégoriques, à demi couchées, le dos appuyé aux extrémités des deux sarcophages. Aurore ou Nuit, Crépuscule ou Jour, que nous importe? Telle d'entre elles, la plus farouche, est à peine ébauchée. Michel-Ange taillait ces marbres aux heures les plus sombres de Florence. Elles sont un symbole et comme un cri de révolte, de lassitude ou de désespérance. Souvenez-vous alors de ces quatre vers du sculpteur :

Madone de Michel-Ange. Bargello.

Il est doux de dormir et plus encore d'être de pierre,
Tant que durent le désastre et la honte,
Ne pas voir, ne pas entendre est pour moi un bonheur;
Ne m'éveille donc pas, de grâce, parle bas!

Cet artiste, auquel on pouvait décerner le surnom de son patron Jules II, *terribile*, passait, aux yeux de ses rivaux, pour un personnage altier, d'humeur sombre, d'un commerce difficile. Un jour, rencontrant au Vatican Raphaël entouré d'une cour de disciples et d'admirateurs.

— Tu marches accompagné comme un prince, dit-il d'un ton peut-être bourru.

— Et toi, répliqua le doux peintre des Saintes Familles, seul comme le bourreau!

La vérité est que Michel-Ange fut un solitaire, perdu dans ses regrets

et ses rêves, hanté par la pensée de la perfection, indifférent à la vie, attaché aux souvenirs du passé, avec peu d'espoir en l'avenir. En 1546, il visita en compagnie de Vasari, le Titien au Vatican. Le maître de Venise présenta l'une de ses *Danaë* au peintre de la Sixtine. Celui-ci loua les qualités éclatantes du tableau et s'en retourna chagrin, regrettant que le respect des formes chastes ne fût plus, comme au temps de sa jeunesse, la loi première de la peinture. « On ne sait plus dessiner », disait-il à Vasari. Il s'en allait comme un exilé, de Rome à Florence et de Florence à Rome et voyait s'éteindre lentement ces deux grands foyers de la Renaissance. Lui-même il souhaitait de disparaître à son tour et la pensée de la mort revient sans cesse dans ses dernières poésies, comme dans les anecdotes familières que Vasari recueillit sur ses dernières années. Un soir, il montrait à son ami la *Pietà* qu'il sculptait pour Jules III. Il souleva sa lanterne afin de mieux éclairer le marbre et la laissa tomber. « Je suis si vieux, dit-il, que souvent la mort me tire par l'habit pour que je l'accompagne. Je tomberai tout à coup comme cette lanterne, et ainsi passera la lumière de ma vie. » Le cardinal Farnèse l'aperçut un jour, un hiver, errant dans la neige, autour du Colisée. Il lui demanda où il allait par un si mauvais temps. « A l'école, répondit Michel-Ange, pour tâcher d'apprendre quelque chose. »

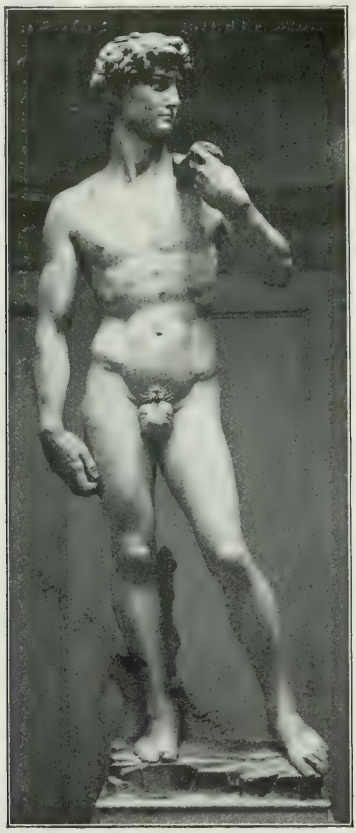
Sainte Famille de Michel-Ange.
Offices : salle de la Tribune.

Parole d'architecte, si l'on veut, mais de poète aussi et de *Pensieroso*. Dans la solennité du Forum, en deuil, le dernier citoyen de l'Italie comprenait la leçon de la nature et de l'histoire, la loi de déclin et de ruine, l'inévitable loi de toute œuvre humaine.

Je ne puis passer sous silence un dernier trait de son originalité. Ce mélancolique, facilement hostile à autrui, fut d'une bonté de cœur aussi

candide que profonde. A quatre-vingt-deux ans, il perdit son vieux serviteur Urbino et écrivit ce billet à Vasari :

« J'écris bien mal et avec peine, mais je veux répondre à votre lettre. Vous savez comment Urbino est mort : ça été pour moi une grande grâce de Dieu, mais une perte bien cruelle et une douleur infinie. La grâce a été que, tandis que vivant il me faisait vivre, mourant il m'a appris à mourir sans regret, bien plus, en désirant la mort. Je l'ai eu chez moi vingt-six ans, et je l'ai trouvé très rare et fidèle serviteur, et maintenant que je l'avais fait riche et comptais sur lui comme bâton et repos de ma vieillesse, il m'est enlevé, et il ne me reste d'autre espoir que de le revoir au paradis. Sa mort a été très belle, il ne regrettait pas de mourir, mais seulement de me laisser dans ce monde méchant, au milieu de tant d'angoisses ; aussi la plus grande partie de moi-même s'en est allée avec lui, et il ne me reste plus ici-bas qu'une misère sans bornes. Je me recommande à vous. »



David de Michel-Ange. Statue colossale en marbre à l'Académie. Reproduction en bronze au Viale dei Colli (Piazzale Michelangiolo).

Là-bas, sur la plate-forme des *Colli*, au *Piazzale*, plus haut que la tour du Palais Vieux, que le Campanile de Sainte-Marie-de-la-Fleur, colossal et juvénil, veille toujours sur Florence, tel qu'un archange, le *David* du grand florentin, tout baigné d'azur céleste.

Des hauteurs morales de Michel-Ange, descendons à la spirituelle perversité de Benvenuto Cellini (1500-1571). Celui-ci, nous le connaissons de façon merveilleuse, car il s'est raconté lui-même, ou plutôt glorifié avec une effronterie bien charmante, une indifférence absolue au bien comme au mal, une sincérité relevée de vantardise qui fait penser à quelque gascon exilé de la Garonne à l'Arno. Sa « Vie » écrite en toscan populaire, si nerveux et sonore, est une confession fidèle, scrupuleuse, à laquelle ne manque que la contrition du pénitent. Il était trop vaniteux,

trop ébloui par son propre génie pour imaginer un seul instant qu'il eût tort ou se trompât. Il se croit un demi-dieu de l'art : Michel-Ange, pour lui, en est le dieu, et la nuance fait honneur à son bon goût. Toutes les aventures d'une vie fort agitée et errante, même les guet-apens, les tra-

Persée, de Benvenuto Cellini. Loggia dei Lanzi

hisons, les fourberies, les méchancetés lâches, les coups de couteau, les homicides, il nous les présente avec le geste de l'homme qui fait aux dilettantes de belles choses les honneurs d'une galerie de tableaux. Pour se venger d'une mauvaise nuit passée en une pauvre hôtellerie, au bord du Pô, tandis que ses compagnons portent les bagages à la barque, Cellini rentre, sans être aperçu, à ce logis de misère, et, à coups de

poignard, massacre la literie, les matelas, les couvertures. Il compte bien que la postérité applaudira à cette fantaisie de pirate.

A la seconde page de son livre, il nous révèle que son lointain ancêtre fut Fiorino de Cellini, excellent capitaine de Jules César, qui venait de Montefiascone. Ce Fiorino, campant sous Fiesole, donna naturellement son nom à Florence. A Rome, où les papes et les cardinaux l'appellent sans cesse, Benvenuto joue peut-être un plus gros personnage que dans sa ville natale. Même au jour effroyable du sac de Rome, dans la confusion inouïe du château Saint-Ange où s'est réfugié Clément VII, avec le trésor de l'Église et le Sacré-Collège, Cellini se fait le centre de la résistance. Il laisse entendre que le connétable de Bourbon, escaladant la muraille de San Spirito, tomba frappé d'un boulet tiré de la plate-forme de la citadelle, par l'incomparable main de Benvenuto.

Mercure de Jean Bologne ou Jean de Douai, dit Jean de Bologne. Bargello.

En cette âme de si frêle conscience abondent les contradictions, les incohérences qui, loin de nous étonner, nous charment. Le fanfaron donne à Sansovino, tout en déjeunant, une leçon de modestie. Sansovino osait parler mal de Michel-Ange tout en bavardant « comme une cigale » sur la beauté de ses propres ouvrages. « Cela m'ennuyait si fort que je ne pouvais avaler une bouchée. Enfin je dis : O messer Jacopo, les hommes de valeur font de belles choses et on les reconnaît mieux aux louanges qui leur viennent des autres qu'à celles qu'ils se donnent impertinemment à eux-mêmes. »

A la mort de Clément VII, il juge à propos de profiter du désordre de l'interrègne pour régler, en compagnie de ses *bravi*, sa querelle avec son rival Pompeo. Mais d'abord, « après m'être armé, j'allai à Saint-Pierre et je baisai les pieds du pape mort en versant beaucoup de larmes ».

Enlèvement de Polyxène, par Fedi. Loggia dei Lanzi.

Cette réconfortante dévotion accomplie, il se poste dans l'ombre sur le passage de Pompeo et lui plante, à trois reprises, son couteau derrière l'oreille.

Le même homme, prisonnier d'État dans les cachots du Saint-Ange, touché tout à coup par la grâce, se met à lire la Bible, tout en songeant à se rompre la tête contre un mur; mais, la nuit, lui apparaît un ange

« en forme d'un très beau jeune homme », qui le décide à se résigner à la vie. Il reprend donc sa Bible, se jette en une crise de mysticisme, se plonge dans les prophètes, chante des psaumes tout le long du jour. Cet italien ne se doute pas qu'à son insu il devenait luthérien.

Cependant en Cellini un sentimet domine et éclaire tout le reste, à savoir le profond amour de la beauté. Orfèvre et ciseleur, plus encore que statuaire, il sait concevoir et exécuter des chefs-d'œuvre, médailles, aiguières, vases, salières, plats, chandeliers, calices, agrafes ou boutons de chapes pontificales. Sa sculpture a toute la finesse, parfois un peu mièvre, des ouvrages d'orfèvrerie. Le *Persée* de la *Loge des Lanzi*, le *Persée délivrant Andromède* (Mus. nation.) sont à Florence les plus notables œuvres de Cellini statuaire. Ce n'est plus l'art austère de Michel-Ange, mais des figures d'un charme séduisant, pures encore de toute affectation de sensualité.

Ce brouillon, ce spadassin de Benvenuto dut à son instinct de la beauté des jouissances et des visions d'une grâce tout athénienne. Lisez, dans sa *Vita*, le récit de ce souper d'amis et de jeunes femmes, où il conduit, déguisé en jeune fille, des perles aux oreilles, son apprenti Diego, « merveilleusement beau ». La scène est dans un atelier tout tapissé « de jasmins naturels et très beaux ». Les jeunes gens disent en riant mille folies, jusqu'au moment où la compagnie se met à chanter en chœur, au son de la musique. Tout à coup, les pensées et les paroles deviennent « graves, sages et pleines d'émerveillement ». Un improvisateur, Aurelio Ascolano, commence à louer les femmes « avec de divines et belles paroles ».

Cette page semble tombée du *Banquet* de Platon.

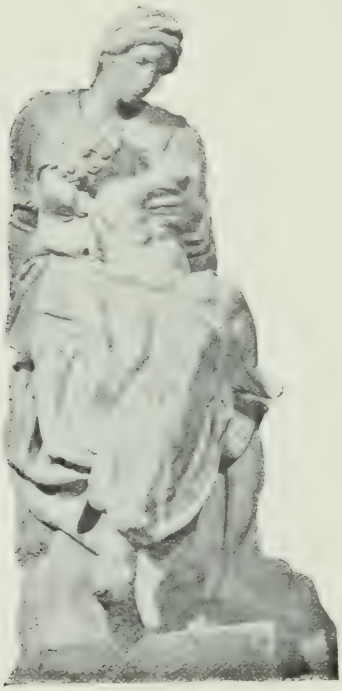
Quand mourut Cellini, quelques années après Michel-Ange, le Florentin Bronzino, peintre de portraits d'une tenue sévère et pensive (Pitti), allait disparaître à son tour. La vocation artistique de Florence était épuisée. Il restait cependant un suprême service à rendre à la Renaissance, à la civilisation tout entière de l'Italie. Le Florentin Vasari, peintre médiocre, entreprit d'écrire l'histoire de tous les artistes, peintres, sculpteurs, architectes, dont le génie avait honoré la péninsule, depuis l'âge lointain de Cimabue, d'Arnolfo di Lapo, de Nicolas de Pise. Ce livre est d'une importance capitale. Nous avons manqué, en France, d'un Vasari qui recueillît la chronique de nos vieux tailleurs d'images de pierre, de nos peintres primitifs d'icônes. Vasari est encore aujourd'hui, si abondantes qu'aient été les révélations des archives, un guide infiniment précieux. Ses dates, je le sais, sont trop souvent suspectes pour la nais-

sance et la mort des artistes : mais elles sont encore si incertaines chez les critiques modernes! Ses enthousiasmes semblent à la fois excessifs et monotones. Dès qu'un artiste est d'origine florentine, il est à peu près assuré de recevoir de Vasari un brevet d'excellence, même d'aptitudes

Monument du prince Nic. Demidoff, par Bartholini, place de Demidoff, sur les hauteurs de S. Miniato.

toutes *divines*. Il faut se méfier de son bavardage, de ses petites histoires. Un moine olivétain, Dom Miniato Pitti, son collaborateur, écrit : « La première fois que Giorgio imprima son livre, je l'aidai grandement, en lui fournissant une quantité de contes et une infinité de mensonges; mais il refusa mes services pour sa seconde édition, et augmenta tellement son ouvrage, il y ajouta tant de choses et les mêla si bien, que je ne peux même plus reconnaître mes propres inventions. »

Il reste à Vasari d'avoir senti et rendu par des traits souvent très justes le caractère original des « plus excellents » artistes, d'avoir montré les influences de maître à disciple, d'école à école. Sans prétendre à une œuvre de psychologue, il fit parfois de très fine psychologie. C'était un homme de goût, une nature droite et, bien que peintre lui-même et n'ignorant point son infériorité, une conscience délicate, incapable de basse envie. Je ne crois pas que Cellini ait eu pour Michel-Ange une dévotion plus touchante que Vasari. Nous devions à Giorgio, au nom des amis de l'Italie, ce témoignage de reconnaissance.



Madone inachevée de Michel-Ange. Nouvelle sacristie de Saint-Laurent.

Rubens. Les Conséquences de la Guerre.

CHAPITRE XI

TRÉSORS D'ART

Mais l'incomparable ville demeura longtemps encore un foyer de vie artistique. Elle avait donné à l'Italie, à l'Europe, des maîtres et des modèles de beauté. L'Italie, l'Europe lui rendirent une profusion de chefs-d'œuvre. Elle avait été un atelier, le plus vivant, le plus fécond : elle devint un musée, l'un des plus riches du monde. Toutes les écoles, filles, sœurs ou pupilles de l'école florentine s'empressèrent à la parure de Florence.

Une circonstance historique de grande portée favorisa la fortune de la ville des fleurs. Par les Médicis elle occupa en Italie, puis en France, une fonction historique de premier ordre. Elle donnait à l'Eglise deux papes épris de belles choses plus que de théologie, passionnés pour l'élégance de la vie plus que pour l'ascétisme, Léon X et Clément VII. Ces Médicis, seigneurs à Florence ou papes à Rome, n'eurent l'âme véritablement grande qu'en ce rôle de virtuoses princiers. Tous ils laissèrent par ailleurs d'assez tristes souvenirs. Ils furent des

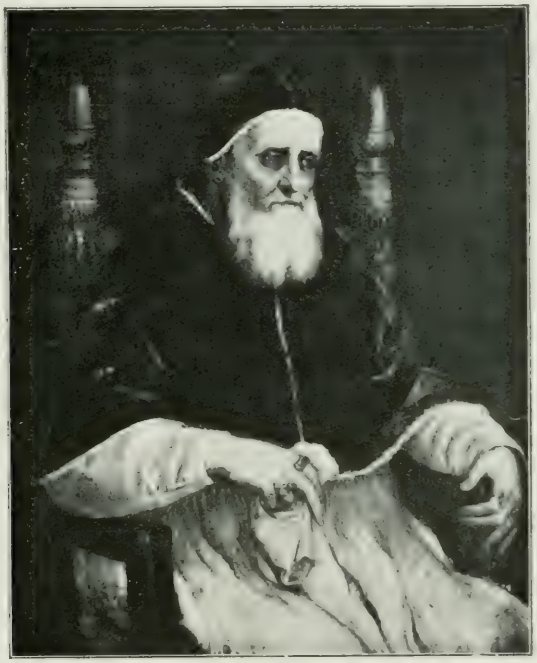
tyrans tantôt âpres comme des usuriers, tantôt perfides, tantôt cruels. Ils se servaient, dit Guichardin, de l'impôt comme d'un bâton. Léon X, par sa légèreté, son népotisme effréné, sa politique étourdie, compromit la puissance temporelle de l'Église; par son dédain pour les pensées graves, il précipita la crise doctrinale de la communion latine, l'irréparable schisme qui divisa pour toujours en deux camps les peuples chrétiens de

Raphaël. La Madonna della Seddiola. (La Vierge à la Chaise.)
Palais Pitti.

l'occident. Clément VII acheva l'œuvre néfaste de son cousin et vit les Barbares saccager Rome. Le duc Alexandre qu'égorgea sur son lit un autre Médicis, Lorenzaccio, le petit Laurent, laissa la mémoire d'un Héliogabale.

Et cependant cette famille, fidèle à la glorieuse tradition de Laurent le Magnifique, garda la maîtrise de la civilisation italienne, après avoir été, par Laurent et Léon X son fils, les Mécènes souverains de la Renaissance. A l'heure où la Renaissance sembla passer de Florence à Rome,

deux Florentins régnèrent sur la chaire apostolique. L'héritage de ces papes artistes fut recueilli par leurs neveux et devint l'ornement de l'Etat toscan. Et si nous tenons compte de cette autre tradition qui fut l'honneur des grands banquiers florentins depuis l'époque giottesque des Peruzzi et des Bardi, l'amour des œuvres d'art, nous comprendrons la haute valeur de ces grands musées, les Uffizi, et le Pitti, où j'ai signalé déjà les plus précieux ouvrages de l'art purement florentin et qui, par le concours



Jules II, par Raphaël. Palais Pitti.

des écoles non florentines, feront toujours en Europe si belle figure.

C'est ce trésor dont il convient maintenant de visiter et d'admirer les joyaux les plus rares.

Ici triomphe Raphaël. Tandis que Michel-Ange représentait un christianisme biblique, traversé de visions douloureuses, Raphaël, peintre de Jules II aux *Stanze* du Vatican, mais artiste favori de Léon X, témoignait d'une religion sereine, radieuse, que n'inquiétait point l'approche d'une crise terrible pour l'Église de Rome, religion dont le pontificat romain paraissait le symbole auguste. Toutefois, du groupe de Raphaël, mettez à part le Jules II de la Tribune et du Pitti. Tout le découragement, toute l'amertume du pape héroïque qui crut chasser les Barbares d'Italie, ces

stranieri qu'il avait lui-même conviés à la curée contre Venise et la morose lassitude du vieux Rovère ont passé en ce tableau d'une familiarité tragique. Le petit vieillard débile, à la longue barbe grise, la tête enfouie en son bonnet de velours écarlate, est assis, presque affaissé sur lui-même, en son fauteuil; d'une main qui retombe, il tient son mouchoir; le regard est dur et triste. Est-il au lendemain de la bataille de Ravenne,

Raphaël. Léon X (Jean de Médicis) et deux cardinaux. A droite, Louis de Rossi, à gauche, Jules de Médicis, le futur Clément VII. Palais Pitti.

ou des horreurs de Vicence, ou de l'avanie de Bologne? N'en doutez pas; il médite sur des ruines qu'aucune main ne relèvera de longtemps, sur l'Italie envahie, morcelée, sur l'Église ébranlée, chancelante, sur les périls et les misères que ne soupçonnera jamais Léon X.

Celui-ci, c'est au palais Pitti qu'il s'épanouit en toute sa grâce de grand seigneur ecclésiastique. Tête aimable, sensuelle, large figure colorée, aux traits fermes et doux : la bouche, aux lèvres saillantes et serrées, trahit le gourmet et l'homme d'esprit; le regard est viril et caressant. Il

Raphael. La Madone du Grand Duc. Palais Pitti

Raphael. La Madone au Chardonneret. Offices.

est assis à sa table de travail, revêtu de pourpre, d'hermine et de soie blanche merveilleusement brochée : ses belles mains féminines et molles reposent sur le tapis d'Orient ; il tient une loupe qui vient de lui servir à mieux goûter les fines enluminures d'un missel tout diapré d'images éclatantes ; près du livre est une sonnette d'or ciselé aux glands de pourpre.

Portrait dit d'Angelo Doni, par Raphaël (?).

Au bas de la page ouverte apparaissent en lettres gothiques les premières paroles de l'Évangile de saint Jean : *in principio erat Verbum*. (Léon X, Jean de Médicis, était comme le filleul de saint Jean.) Le pape a relevé la tête et regarde droit en face de soi, méditant moins sur l'obscure pensée de l'Apôtre que sur le charme des figures d'or et d'azur enchâssées, comme des pierres précieuses, autour du texte sacré. Il a oublié la présence des deux cardinaux debout, dans la pénombre, derrière son fauteuil. Pour ce majestueux personnage la flatterie des contemporains retrouvait volontiers le vers plastique de Dante :

A guisa di leon, quando si posa.

De sa période de jeunesse passée à Florence, après l'initiation mystique de Pérouse, Raphaël rapporta une prédilection pour le trait de réalité, même singulière, dans la figure humaine. Bembo écrivait à Bibbiena : « Raphaël a peint notre ami Tebaldeo avec une telle vérité qu'il ne ressemble pas tant à lui-même qu'au portait. » Voyez, au Pitti, Phaedra Inghirami, secrétaire du conclave où fut élu Léon X : *il lève les yeux en haut* et louche fortement de l'œil droit. Il est assis, vêtu et coiffé de rouge, la plume à la main devant son écritoire et son papier. Sa physionomie, dit un critique, « annonce un savant ; ses mains délicates et

grasses témoignent qu'il ne savait pas tenir d'autre arme que la plume. » Le cardinal Bibbiena (Pitti) a une figure fine, déliée, et des yeux vifs, — bien vifs pour un cardinal — mais qui conviennent à l'auteur trop peu canonique de la *Calandra*.

Des *manières* successives de Raphaël, je ne veux point disserter en cet ouvrage, Florence m'offrant, sur le génie de ce peintre et l'évolution de l'art italien, l'occasion d'une vue plus intéressante que de subtils aperçus d'esthétique et de technique. Les Musées florentins, étudiés autour de Raphaël même, peuvent suggérer quelques réflexions qui dépassent l'horizon habituel de la critique d'art.

Portrait dit de Maddalena Doni, par Raphaël (?)

Jusqu'aux derniers jours du XVe siècle, la peinture, en Italie, se conforme loyalement à la foi italienne. Elle est vraiment *populaire* en ce sens qu'elle répond à la pensée religieuse de la race, sans chercher à la troubler, à l'exalter, à la divertir. Sur la foi de plusieurs de ces peintres, on l'a vu plus haut, il est des restrictions à faire. Mais sur leur bonne foi à l'égard de leurs ouvrages et des églises, couvents ou pieux donateurs pour lesquels ils peignent, nous n'avons aucun doute. La candide *Légende dorée* semble l'Évangile familier de ces artistes. Si parfois un sourire d'ironie leur échappait en face de la fresque ou du chevalet, les fidèles ne l'ont point surpris et nous l'ignorerons toujours.

Le palais Pitti possède le chef-d'œuvre du Pérugin, la *Déposition* ou *Descente de croix*. Ici, dans le recueillement paisible des visages, le calme des attitudes, on voit luire l'espoir de la résurrection, que semble prête à fêter elle-même la nature, le radieux paysage qui achève le

tableau, avec ses palais, ses bouquets d'arbres, sa rivière aux eaux claires et ses collines lointaines, dont les cimes, baignées de lumière, s'évanouissent dans le bleu du ciel.

A cet ouvrage aboutissait la tradition première de la peinture reli-

Sébastien del Piombo. Portrait de femme inconnue qui a passé longtemps pour être celui de la Fornarina et était attribué à Raphaël.

gieuse en Italie, toute pénétrée de sincérité, de simplicité, un peu maniérée déjà, mais de façon exquise, en Botticelli qui nous montre Jésus entouré de beaux anges aux cheveux bouclés et parés de fleurs de lys : l'Enfant joue avec une grenade entr'ouverte ou embrasse gentiment sa mére (Uffizi). A cette tradition vraiment évangélique Raphaël se rattachait encore par sa *Madone du grand Duc* (Pitti). La Vierge, par ses yeux à demi clos, sa taille svelte et sa pose droite, légèrement hiératique,

rappelle encore le type péruginesque ; mais déjà les formes sont plus vivantes, plus personnelles, les couleurs plus riches et l'Enfant, que la robe rouge de la mère éclaire d'un reflet vermeil, porte en ses yeux une pensée grave.

La *Vierge au Chardonneret* (Tribune) est d'une naïveté un peu

Lucreza Panciatichi, par Bronzino. Offices (salle de la Tribune).

raffinée. L'Enfant, caressant l'oiseau que lui apporte saint Jean a, dans sa pose, son geste et son regard, comme une velléité de cérémonie pontificale. « Il est encore, écrit M. Eug. Müntz, tout préoccupé de la lecture que sa mère lui a faite (?)... Il étend la main pour caresser l'oiseau, qui le regarde d'un air intelligent et sans paraître intimidé. » Ah ! que les chardonnerets de la Renaissance avaient donc de l'esprit ! Ce tableau fut réduit en morceaux, le 12 novembre 1547, par un tremblement de terre. Mais Florence est la cité des ingénieux mosaïstes. Tous les débris

y compris l'œil de l'étonnant passereau furent rapprochés. C'est la merveille des restaurations.

Avec la *Vierge au Baldaquin* (Pitti), commencée par Raphaël pour la famille Dei, et terminée par le Rosso, nous nous orientons vers l'art théâtral, d'un décor trop pompeux, où la Madone est reine, presque

Judith de Cristoforo Allori. Offices.

déesse, où le Bambino est trop pénétré du sentiment de sa divinité, où les assistants, anges, apôtres, évêques, ermites ou moines sont disposés comme pour un savant jeu de scène. Peu à peu, dans la peinture religieuse, à l'inspiration libre se substitue le procédé d'école, à la naïveté de la piété primitive, la recherche de la majesté, d'une majesté, à laquelle le spectacle de la vie princière a façonné l'œil et l'imagination des peintres.

Cela est si vrai que, en ce même musée, on voit les *Fiançailles de l'Enfant avec sainte Catherine* de Frà Bartolommeo qui, dit M. Müntz, « dès le premier coup d'œil, frappe par son extrême ressemblance avec l'œuvre de Raphaël... Les mêmes principes ont présidé à la composition des deux ouvrages ».

Titien. La Flora. Offices.

La perle la plus précieuse de l'écrin du Palais Pitti est la *Vierge à la Chaise*, qui appartient à la période romaine, pontificale, de Raphaël. Regardez-la avec recueillement longuement, sans parti pris d'émotion chrétienne. La préoccupation du surnaturel est ici comme atténuée délibérément. Est-ce une Madone, cette noble dame qui serre contre son cœur, d'un geste si maternel et si simple, l'Enfant presque chagrin, presque boudeur qui porte vers vous un regard chargé d'inquiétude? La mère est

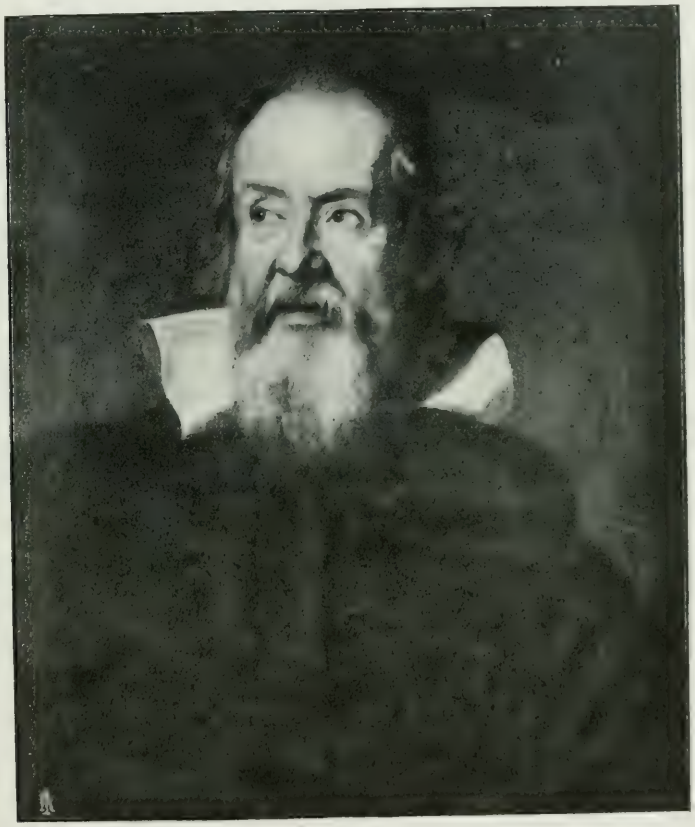
d'une beauté patricienne, très calme, et les étoffes soyeuses et multicolores de son vêtement et de sa coiffure l'enveloppent d'un mystère de princesse orientale.

On sent alors, en effet, à bien des signes, que la peinture se désintéresse de la pure édification religieuse, et, trop charmée par la magnificence de la civilisation dont le Saint-Siège et le principat médicéen sont

Le Concert de Giorgione (Giorgio Barbarelli). Palais Pitti.

le foyer, recherche l'effet somptueux, le luxe ou la singularité de la décoration, la splendeur de l'architecture. Parfois, comme dans la *Madone de l'Impannata* de Raphaël, au Pitti, elle appelle le visiteur par un détail bien imprévu de la mise en scène (les carreaux d'une fenêtre revêtus de papier). Parfois aussi, comme dans le Corrège (le *Repos en Égypte*, à la Tribune), la séduction répandue sur la personne humaine, le don de la *morbidezza* (*la morbidezza delle carni*, écrit Vasari), aimable qualité qui peut se fondre en mièvrerie, par la caresse même qu'elle offre aux yeux, véritable sensualité esthétique, très fine et très douce, trouble la limpidité du sentiment pieux qu'annonçait le sujet

abordé par l'artiste. De plus en plus, celui-ci semble peindre pour les palais plutôt que pour les vieilles églises. L'art s'achemine vers les apothéoses de la Madone, telle que la *Vierge de Foligno* (Vatican) ou la *Madone de Saint-Sixte* à Dresde. Il va aux figurations théâtrales telles que les *Noces de Cana* du Véronèse (Louvre). Placez, par l'imagina-



Sustermans. Portrait de Galilée. Offices.

tion, en face de ce dernier tableau, un contemporain des Évangiles, même un moine du XIIe siècle, même un novice du couvent de Saint-Marc, au temps d'Angelico dà Fiesole, quel ne sera pas son étonnement, peut-être son désenchantement?

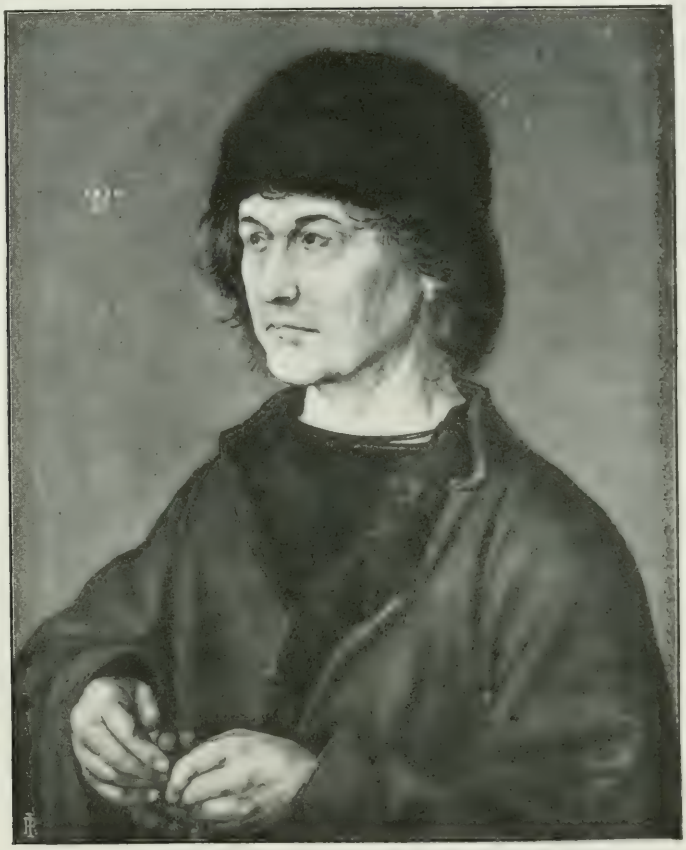
Ne vous découragez pas, cependant. Aux Uffizi, au Pitti, vous rencontrerez encore plus d'un ouvrage, italien ou étranger à l'Italie, dont une civilisation trop raffinée n'a point altéré la dignité religieuse. Aux Uffizi, la *Sainte Famille* de Michel-Ange, peinte à la détrempe, le *Saint-Jean*

dans le désert et la *Vision d'Ézéchiel* de Raphaël, l'*Adoration des Mages* d'Albert Dürer, avec ses ors et ses couleurs vives, à la flamande, œuvre très pure, empreinte de la solennité hiératique familière à cet art allemand qui était en retard de près d'un siècle sur l'art italien : l'*Adoration des Mages* au triptyque de Mantegna, l'*Ensevelissement du Christ* de Van der Weyden, la *Vierge de Douleurs* du Titien. Au Pitti, la *Madone* de Murillo, la *Madeleine* de Rembrandt.

Albert Dürer. L'Adoration des Mages. Offices. (Salle de la Tribune.)

Une série éminente, aux galeries florentines, est celle des portraits. Ici encore les écoles italiennes répondent au génie de la civilisation ambiante. Depuis longtemps l'Italie avait cherché en elle-même une image de perfection où l'esprit, le caractère et la passion se rencontraient pour former un modèle accompli, le *virtuose*, disait-elle, l'*uomo unico*, l'*uomo universale*, l'homme supérieur, singulier, doué des plus diverses et des plus riches aptitudes, même la *virago*, la femme capable à la fois d'héroïsme et de haute pensée, Leo Battista Alberti, peintre, sculpteur, architecte, géomètre, Pic de la Mirandole, Léonard de Vinci, Michel-Ange. Elle avait admiré en César Borgia le *virtuose* politique, le prince

audacieux, implacable et fourbe de Machiavel; en Catarina Sforza, en Isabelle d'Este, l'héroïne tragique ou la princesse de grand esprit. Dans l'éblouissement du principat, c'était maintenant au *virtuose* de cour, au *cortigiano* magnifique décrit par Baldassare Castiglione qu'allait la ten-



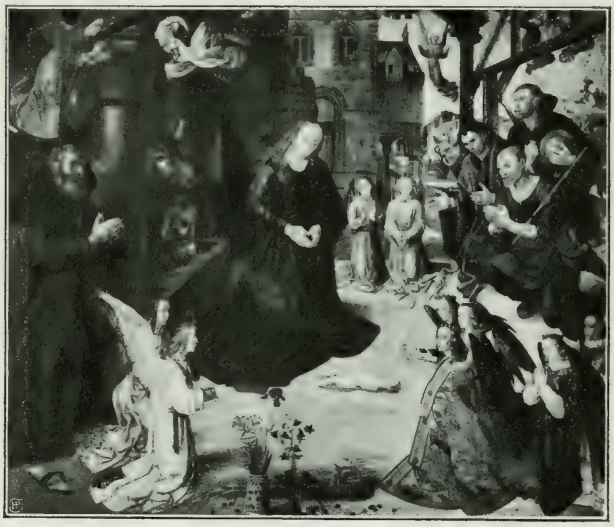
Albert Dürer. Portrait du père d'Albert Dürer. Offices.

dresse de l'Italie. Je signalais tout à l'heure les portraits historiques de Raphaël. Combien d'autres nous représentent, par la fierté de l'attitude, la richesse du costume, la sérénité orgueilleuse du regard, la tenue aristocratique de toute la personne, cet exemplaire idéal de l'humanité! Voyez, au Pitti, le superbe cardinal Hippolyte de Médicis, du Titien, un cardinal soldat, officier de la garde hongroise du pape son cousin et, du même peintre, la *Bella di Tiziano*, duchesse d'Urbin, pour quelques-uns, simple fille de Palma le Vieux, selon d'autres. Qu'importe l'attribu-

tion? Princesse ou fille d'artiste, la figure est d'une grande dame de la Renaissance.

Aux Uffizi, *Elisabeth de Mantoue*, de Mantegna, la *Jeune femme* de Sébastien del Piombo, en qui l'on a cru longtemps reconnaître la *Fornarina* de Raphaël, le *Cardinal Agucchia*, du Dominiquin, le *Bartolommeo Panciatichi*, du Bronzino. Ajoutez le *Jean de Montfort*, de Van Dyck, qui avait recueilli, à Florence et à Rome, la tradition italienne et parut hériter du pinceau du Titien.

L'originalité, pour ainsi dire psychologique, du portrait italien de la



Hugo Van der Goes. Triptyque peint en 1473 pour la famille Portinari. Naguère à l'hôpital de S. Maria Nuova, aujourd'hui aux Offices. Partie centrale. L'Adoration des Bergers.

Renaissance sera mieux comprise encore si l'on veut bien s'arrêter, aux Uffizi, dans la salle — trop obscure — où se trouvent les œuvres de l'Ecole française : le *Bossuet* de Rigaud, le *J.-B. Rousseau* de Largillière, *Madame de Sévigné* et *Madame de Grignan*, par Mignard, le *Nicolas Fouquet* de Philippe de Champagne. Ici, un monde, une société, une culture tout autres se manifestent, la vieille France monarchique, disciplinée par une Église d'ascétisme et de mysticisme tempérés, d'épiscopat élégant et très lettré, cet ancien régime français où les *virtuoses* trop entreprenants pouvaient assez mal finir, mais où, grâce à la suprématie mondaine des femmes spirituelles, à l'attrait des salons, à l'art de la conversation, la vie, dans les rangs élevés, fut aimable, d'âme un peu légère, mais toujours généreuse et fière.

Retournons au Palais du Podestat, au Musée national. Ici encore, vous retrouverez l'art français, celui du XVIIIe siècle, dans les tapisseries des Gobelins représentant la *Chasse du Roi*, un cadeau de Louis XV au Grand-Duc. Scènes de chasse, tableaux dépourvus d'héroïsme, par

Triptyque des Portinari. Volet de gauche. Le donateur avec saint Antoine et saint Matthieu. Offices.

Triptyque des Portinari. Volet de droite. La donatrice avec sainte Madeleine et sainte Marguerite. Offices.

conséquent, cadre de modeste ampleur, personnages de petite taille, comme il convient aux sujets traités par la peinture *de genre*; mais la vivacité, l'entrain et l'esprit d'une figuration française. Les cavaliers, les piqueurs, les meutes, les livrées rouges, les costumes de soie, les sonneries de cors, la litière royale, somptueuse, et la verdure pâlissante d'une forêt d'automne, les lointains bleuâtres des futaies et le bleu tendre du

ciel de France, l'ensemble est d'une exquise et joyeuse harmonie. Or, au moment où l'empereur Guillaume II visita pour la première fois l'Italie, le Quirinal invita le syndic de Florence à lui prêter, pour la décoration de l'appartement impérial, les tapisseries françaises. La vieille Commune

Van Dyck. Le cardinal Guido Bentivoglio. Palais Pitti.

sentit alors se réveiller sa conscience guelfe et, comme au temps de Charles VIII, au temps plus lointain encore des grands empereurs, les Othon et les Frédéric, à la requête de son propre Roi, résolument elle répondit : Non! et garda la chasse de Louis XV.

Les Antiques

La collection d'antiques, à Florence, n'a pas, quant aux œuvres de l'art grec ou romain, la haute valeur des musées Chiaramonti et Capito-

Murillo. Madone. Palais Pitti.

lin, à Rome ; mais, par l'abondance de ses monuments étrusques, il présente une importance *régionale* comparable à celle du Museo Borbonico, à Naples, dont Herculanum et Pompei ont formé le fonds le plus précieux.

Un profond mystère plane encore sur l'origine, la race et le point de départ de l'immigration étrusque. Ce peuple religieux, dont la langue

n'a pas livré sa clé, occupa, en des siècles très reculés, la vallée du Pô, les régions d'Este et de Bologne et, au delà de l'Apennin, les contrées de Clusium (Chiusi), Caerè (Cervetri), Tarquinie (Corneto), une partie du Latium, le territoire d'Albe, l'Esquilin de Rome. Les Romains lui durent

Metzu. Le galant chasseur. Offices.

sans doute leur religion primitive, la pratique de la divination, leur génie juridique et formaliste. Ils nous ont laissé des nécropoles, des tombeaux ornés de peintures, parfois sinistres, où se montre la terreur des souffrances réservées à la vie future, des stèles funéraires, des armes, des ustensiles de chasse et de ménage, des poteries couvertes de figures coloriées. On reconnaît toujours la trace des cités étrusques aux murailles

Portrait d'Angelica Kauffmann, par elle-même. Offices.
Galerie des portraits de peintres.

Portrait de Mme Vigée-Lebrun, par elle-même. Offices.
Galerie des portraits de peintres.

d'appareil cyclopéen, ou polygonal, ou rectiligne qui, sur les plateaux de collines escarpées (Fiesole, Corneto, Orvieto), les protégeaient contre l'ennemi. Leur sculpture montre l'influence de l'art gréco-asiatique ou purement grec. Leurs fresques à Tarquinies, à Caeré, à Clusium, par les procédés de dessin, de composition, de coloration, se rattachent aux

Rubens, par lui-même. Offices. Galerie des portraits de peintres.

grandes écoles de la Grèce (V. Martha. *Manuel d'Archéologie Étrusque et Romaine*).

Le musée archéologique de Florence renferme les antiquités de Vetulonia (IIIe siècle avant J.-C.), des tombeaux, des urnes funèbres, un casque, un bouclier, un harnais de cheval, des mors, des bijoux trouvés dans le tombeau *del Duce*. Remarquez que la bijouterie, l'orfèvrerie étrusque, aux ciselures fines, recherche l'*effet* plus que la grâce des

formes. En ce musée sont les antiquités du territoire toscan, notamment celles de Luna, dans la région de Sarzane, les dieux olympiens et les Niobides provenant des frontons de temples. A signaler la collection des vases de Clusium, le vase à tête de bœuf, la cruche avec cerfs paissant, la coupe ornée, en sa partie inférieure, de demi-figures de guerriers armés

Statue d'Aulus Metellus, dite l'Orateur étrusque. Musée archéologique.

de lances, un fragment de *bigue* de Diane-Sélénè, le grand sarcophage en terre cuite polychrome découvert près de Chiusi et le sarcophage d'albâtre (IIIe ou IVe siècle avant J.-C.) peint à la détrempe, avec scènes et combats entre Grecs et Amazones, trouvé à Corneto, en 1869.

Les antiquités grecques et romaines sont représentées, aux Uffizi, par quelques monuments intéressants, que je signalerai seuls. La foule des sarcophages, bustes d'empereurs ou de consuls romains, divinités païennes, les Ganymède, les satyres, trop souvent réduits à un tronc mutilé, s'y

trouvent en abondance, comme en tous les musées d'Italie et d'Europe.

A la Tribune sont réunis cinq ouvrages de précieuse sculpture grecque.

La *Vénus de Médicis*, due au ciseau de Cléomène d'Athènes, n'est point une déesse imposante comme la *Vénus de Cnide*. Elle est simplement jeune fille et charmante, « de caractère virginal » dit Burckhardt (*Cicerone*), aux formes délicates, à la tête très fine. Elle ne remonte pas au delà du IIe siècle avant Jésus-Christ. Les bras et les mains restaurées, la fossette du menton marquent l'opération peut-être indiscrète de la main moderne. La dorure primitive des cheveux, les pendants d'oreilles, les orbites colorés des yeux ont disparu. Cette gracieuse Vénus met une réelle bonne volonté à paraître pudibonde.

La Vénus de Médicis. Offices.
Salle de la Tribune.

Les *Lutteurs* témoignent de la connaissance précise que le sculpteur avait de l'art du pugilat. « Le vaincu, renversé, n'a pas encore perdu tout espoir, le spectateur attend l'effet du combat. » La tête du vainqueur est retouchée.

Le *Rémouleur*, l'*Arrotino* ou l'*Espion ?*) certainement antique, est considéré comme « un esclave scythe d'Apollon, qui repasse le couteau avec lequel le dieu écorchera Marsyas ». Cette vue archéologique trop précise, est peut-être risquée. Mais la forme de la tête, la chevelure, l'œil et la bouche sont bien d'un barbare, de la race du *Gladiateur mourant* du Capitole.

Le *Faune dansant*, dont la tête, les bras et les cymbales ont été retouchés par Michel-Ange, « exprime l'enthousiasme musical le plus violent qu'on puisse imaginer ». Il danse d'un élan sauvage, un élan

Peinture antique sur papyrus. Musée archéologique du palais de la Crocetta.

Célèbre vase grec, dit le Vase François, découvert à Chiusi, 1845. Il porte la double signature du fabricant, Ergotimos et du dessinateur Clitias. Musée archéologique du palais de la Crocetta.

d'orgie, comme il convient à un petit dieu champêtre, qui se souvient du temps où ses aïeux bondissaient, à travers bois, sur deux jambes de bouc.

L'*Apollino* adolescent, délicat, semble le frêle cousin de la *Vénus de Médicis*. Il tient la cithare et se repose, non que la musique l'ait beaucoup fatigué, mais parce que le repos est une volupté aimée des jeunes dieux à l'âme légère et riante.

Le groupe des *Niobides*, découvert à Rome, vers la fin du XVIe siècle entre Sainte-Marie-Majeure et Saint-Jean-de-Latran, copie probable du

Statue dite l'Arrotino ou le Rémouleur. Offices. (Salle de la Tribune.)

fronton d'un temple d'Apollon, remaniée et restaurée, prête à beaucoup d'incertitudes. L'original fut-il de Scopas ou de Praxitèle ? Selon M. Georges Perrot (*Praxitèle*), il ne fut vraisemblablement ni de l'un ni de l'autre, mais suppose l'œuvre et l'exemple de ces deux grands statuaires, les maîtres dans l'expression de la vie sensible, condition première de l'expression pathétique. Sans eux, « le sculpteur n'aurait pas réussi à traduire, avec cette vérité, par les gestes des enfants, la terreur qui les affole ; il n'aurait pas trouvé ce beau mouvement de la mère, qui enveloppe de ses bras et de ses voiles la fille que menacent les flèches meurtrières ».

On a remarqué que les statues du groupe diffèrent en style et en facture, même en marbre et, par cette raison, « descendent au rang d'an-

ciennes copies exécutées par différentes mains ». Ainsi, le *Pédagogue* est d'un travail visiblement romain. Mais les attitudes de ces enfants qui succombent aux coups de divinités méchantes, jalouses des joies humaines, Apollon et Diane, sont à la fois d'un rythme bien sculptural et d'un caractère bien douloureux. Les têtes de la mère et des jeunes filles, authentiques ou non, sont d'une pureté et d'une ampleur de lignes qui rappellent

Niobé. Offices.

les grandes déesses, Vénus ou Junon, aux plus beaux âges du génie grec. Les jeunes garçons, aux lignes d'athlètes, font penser aux statues de *Mercure adolescent*.

En face de ce monument, commémoration d'une légende tragique, que ne pouvons-nous lire la *Niobé* d'Eschyle, œuvre à jamais perdue ! Nous savons, par quelques mots d'Aristophane en ses *Grenouilles* que, dans le drame du vieux poète, Niobé apparaissait voilée, immobile et poussant à peine un faible gémissement, au milieu de sa famille étendue et morte. « Elle était assise sur un tombeau, dit un fragment d'Eschyle échappé au naufrage, et *couvait* ses enfants morts.

Au milieu de la salle des *Niobides* est un merveilleux vase grec, le *Vase Médicis*, dont le bas-relief représente le *Sacrifice d'Iphigénie*, encore un épisode sanglant de l'âge homérique, du temps où les dieux se plaisaient, dit un autre fragment de la *Niobé* eschylienne, « à renverser de fond en comble une maison ». Ce vase est ici à sa place. Il nous permet d'admirer une dernière fois ce goût florentin, séculaire et qui ne s'altérera jamais, l'art de rapprocher et d'unir en une convenance harmonieuse les lointains souvenirs et les œuvres humaines.

La Terre. Portière en tapisserie exécutée par Broconi sur le dessin de L. del Moro. Galerie des tapisseries du Musée archéologique de la Crocetta. Spécimen des travaux de la fabrique des Médicis (XVIIe siècle).

Intérieur de l'église S. Lorenzo.

TABLE MÉTHODIQUE DES ILLUSTRATIONS[1]

Vue générale de Florence prise des hauteurs de San Miniato . . . 5

MONUMENTS

Monuments religieux.

Le Baptistère, 51.
Intérieur, 39.
— Les portes, 21, 22, 95, 96, 110.
— Tombeau de Jean XXIII, 42.
San Miniato al Monte, 48.
— Vue du Chœur, 50.
— Tombeau du Cardinal de Portugal, 107.
S. M. Novella. Église et Place, 40.
— Vue du Chœur, 43.
— Œuvres d'art, 10, 53, 57, 62, 105.
Le Dôme ou Cathédrale de S.-M.-des-Fleurs, avec le Campanile, 38.
Porte « della Cintola », vue d'ensemble, 44.
Porte « della Cintola », détail, 47.
Vue du Chœur, 43.
— Œuvres d'art, 53, 54, 102.
Église et Place Santa Croce, 41.
— Vue du Chœur, 46.
— Œuvres d'art, 52, 55, 56, 103, 104, 106.
Le Bigallo, 35.
Or San Michele. Façade, 45.
Œuvres d'art, 13, 17, 91.
Chapelle des Pazzi, 10.
Église S. Lorenzo. Façade, 112.
— Intérieur, 153.
Nouvelle sacristie et tombeaux des Medicis, par Michel-Ange, 111, 113, 114. Voy. aussi 112.
— Chapelle des Princes, 115.
L'Hospice des Enfants Trouvés (S. M. degli Innocenti), 49.
— Œuvres d'art, 94, 150.
Couvent de Saint Marc. Le Cloître, 73.
Voy. Musée Saint-Marc.

1. Dans chaque série la liste des figures a été, autant que possible, disposée par ordre chronologique.

San Spirito. Vue du Chœur, 40.
Eglise de l'Annunziata. Vue du Chœur, 49.
Œuvres d'Art, 23, 92.

Monuments civils.

Le Bargello Palais du Podestat, 30.
— Cour du Palais, 31.
— Voy. Musée du Bargello.
Le « Ponte Vecchio », 3.
Le Palazzo Vecchio. Palais Vieux) et la place della Signoria, 25. Voir aussi, 4.
— La cour, 26, 65.
La Loggia dei Lanzi, 27.
La Loggia dei Lanzi. Œuvres d'art, 119, 121.
Palais Riccardi (Ancien Palais Médicis), 33.
— Œuvres d'art, 11, 12, 70.
Le Palais Pitti, 36.
— Entrée du Jardin de Boboli, 9.
— Jardin de Boboli. Fontaine de l'Océan, par Jean Bologne, 7.
Palais Guadagni, 34.
Palais Strozzi, 32.
— La cour, 33.
La galerie des Offices, au fond le Palais Vieux, 4.
Palais Michel-Ange, près de San Miniato, 8.

La Cène, par André del Sarto. Eglise S. Salvi.

PEINTURE

Antiquité.

Tête de femme peinte sur papyrus (Musée archéologique du Palais de la Crocetta), 149.

Ecoles italiennes.

Cimabué. Madonna Rucellaï (Sainte-Marie-Nouvelle), 53.
Giotto. Le Festin d'Hérode (Fresque à Santa Croce), 55.
— Mort de saint François d'Assise (Fresque à Santa Croce), 52.
Jaddeo Gaddi. Saint Joachim repoussé du Temple. Saint Joachim dans le désert (Fresque à Santa Croce), 56.
Fresque du mur oriental de la chapelle des Espagnols (S. M. Novella), 62.
Orcagna. Le Paradis (Fresque à la chapelle Strozzi. S.-M.-Nouvelle), 57.
Fabriano (Gentile da). Adoration des Mages; partie centrale (Académie), 59.
Angelico (Fra). Ensevelissement du Christ (Académie), 61.
— La Vierge aux Etoiles (Couvent de Saint-Marc), 60.
— La Crucifixion (Couvent de Saint-Marc), 74.
— La Vierge et l'Enfant Jésus accompagnés de plusieurs saints (Couvent de Saint-Marc), 75.
Castagno (Andrea del). Dante (Musée de Sant'Apollonia), 28.
— Filippo Scolari (Musée de Sant'Apollonia), 65.
— Farinata degli Uberti (Musée de Sant' Apollonia), 29.
Uccello (Paolo). Combat de cavalerie (Offices), 58.
Masaccio. Le Tribut de saint Pierre (Cha-

pelle des Brancacci dans l'église del Carmine), 69.
Masaccio et *Filippino Lippi*. La Résurrection du fils du roi (Chapelle des Brancacci), 72.
Lippi (Filippo). Madone (Palais Pitti), 63.
— Couronnement de la Vierge (Académie), 71.
Gozzoli (Benozzo). Portrait de Cosme Ier de Médicis, « le père de la patrie » (d'après la fresque de la chapelle du Palais Riccardi), 12.
— La Marche des rois mages vers Bethléem (Fresque de la chapelle du Palais Riccardi. Fragment), 11.
— Anges priant (Palais Riccardi), 70.
Pollajuolo (Antonio del). Hercule et Antée (Offices), 80.
Verrocchio. Le Baptême du Christ. L'ange de gauche attribué à Léonard de Vinci (Académie), 82.
Botticelli (Sandro). Adoration des rois (Offices), 78.
— Le Printemps (Académie), 84.
— Naissance de Vénus (Offices), 63.
— La calomnie (Offices), 157.
Pérugin. Fresques à S. Maria Maddalena dei Pazzi, 91.
— Pieta (Palais Pitti), 66.
Ghirlandajo (Dom.) Adoration des rois (Académie), 79.
— Mort de saint François d'Assise (Chapelle des Sassetti à Santa Trinita), 81.
— Lorenzo de Médicis au milieu des Sassetti, groupe tiré de la fresque de la chapelle des Sassetti à Santa Trinita, 24.
— Histoire de saint Jean-Baptiste (Fresque de S. M. Novella), 16.
— Adoration des Mages (Chapelle de l'hospice des Enfants-Trouvés), 64.
Vinci (Léonard de). L'Annonciation (Offices), 80.
— Voir aussi p. 82.
Lippi (Filippino). Adoration des rois (Offices), 77.
— Apparition de la Vierge à saint Bernard (Eglise de la Badia), 76.
— Voir aussi p. 72.
Credi (Lorenzo di). Naissance du Christ (Académie), 83.
Albertinelli. La Visitation (Offices), 85.
Bartolommeo (Fra). Le Sauveur du Monde (Pitti), 86.
— Pieta (Pitti), 87.
Michel-Ange. Sainte Famille (Offices), 117.
— Son portrait (Offices), 2.
Barbarelli (Giorgio) dit le *Giorgione*. Le Concert (Pitti), 136.
Titien. La Flora (Offices), 135.
Raphaël. Portrait dit de Maddalena Doni (Pitti), 131.
— Portrait dit d'Angelo Doni (Pitti), 130.
— La Madone du Grand-Duc (Pitti), 129.
— La Madone au Chardonneret (Offices), 129.
— Jules II (Pitti), 127.
— Léon X et deux cardinaux (Pitti), 128.
— La Madonna della Seddiola (La vierge à la chaise (Pitti), 126.
Sébastien del Piombo. Portrait de femme (Pitti), 132.
Sarto (André del). La « Madonna del Sacco » (S. Annunziata), 92.
— La Prédication de saint Jean-Baptiste, fresque en grisaille (Vie de saint Jean-Baptiste aux Scalzi), 89.
— Pieta (Pitti), 88.
— La Madone aux harpies (Pitti), 90.
— Annonciation (Pitti), 67.
— Naissance de la Vierge (Sant' Annunziata), 23.
— La Cène (Eglise S. Salvi), 154.
— Saint Jean enfant (Pitti), 20.
Bronzino. Lucrezia Panciatichi (Offices), 133.
Allori (Cristoforo). Judith (Offices), 134.

Ecoles étrangères.

Goes (Hugo Van der). Triptyque des Portinari. Partie centrale : l'Adoration des Bergers (Offices), 140.
— Triptyque des Portinari. Volet de droite (Offices), 141.
— Triptyque des Portinari. Volet de gauche (Offices), 141.
Dürer (Albert). Portrait du père d'Albert Dürer (Offices), 139.
— L'Adoration des Mages (Offices), 138.
Suttermans. Portrait de Galilée (Offices), 157.
Rubens. Les conséquences de la guerre (Pitti), 125.
— Son portrait par lui-même (Offices), 126.
Van Dyck. Le cardinal Guido Bentivoglio (Pitti), 142.
Murillo. Madone (Pitti), 143.
Mengs. Le Galant Chasseur (Offices), 144.
Kauffmann (Angelica). Son portrait par elle-même (Offices), 145.
Vigée-Lebrun (Mme). Son portrait par elle-même (Offices), 145.

Tapisserie.

La Terre. Portière en tapisserie exécutée par Broconi sur le dessin de L. del Moro. Galerie des tapisseries du Musée archéologique de la Crocetta. Spécimen des travaux de la fabrique des Médicis (XVIIe siècle), 152.

Anges, par Desiderio da Settignano. Chapelle des Pazzi.

SCULPTURE

Antiquité.

Statue dite l'Arrotino ou le Rémouleur (Offices), 150.
Niobé (Offices), 151.
Vase Médicis, avec le sacrifice d'Iphigénie (Offices), 160.
La Vénus de Médicis (Offices), 148.
Statue d'Aulus Metellus, dite l'Orateur étrusque (Musée archéologique du palais de la Crocetta), 147.
Vase grec, dit le Vase François, œuvre d'*Ergotimos* et de *Clitias* (Musée archéologique), 149.

Moyen âge et temps modernes.

Giotto. Jabel, créateur de la Vie Pastorale (Bas-relief du campanile), 53.
— Invention du Tissage (Bas-relief du campanile), 54.
Pise (André de). Porte sud du Baptistère, 95.
Orcagna. Tabernacle (Or san Michele), 94.
Ghiberti (Lorenzo). Le Sacrifice d'Abraham (Bargello), 21.
— Sa première porte (porte du concours), au baptistère de Florence, 95.
— Sa seconde porte au baptistère (la « porte du Paradis », ou porte orientale), 96.
— Un panneau de la porte orientale du Baptistère (La Reine de Saba et Salomon), 22.
Brunelleschi. Crucifix en bois (S.-M. Nouvelle), 105.
— Sacrifice d'Abraham (Bargello), 21.
Donatello. Crucifix en bois (S Croce), 104.
— Annonciation (S. Croce), 103.
— David (Bargello), 68.
— Nicolo da Uzano? (Bargello), 14.
— Le Zuccone ou l'homme chauve, portrait du Pogge (Campanile de S.-M.-des-Fleurs), 102.
— La Cantoria (Musée de la Cathédrale), 101.
— Saint Jean-Baptiste enfant (Bargello), 15.
— Saint-Georges (Or San Michele), 13.
Michelozzo et *Donatello*. Tombeau du pape Jean XXIII (Baptistère), 42.
Banco (Nanni di). Groupes de Saints. (Or San Michele). Au-dessous bas-relief représentant un atelier de sculpteur, 17.
Robbia (Luca della). Orphée (Campanile), 54.
— Cantoria ou tribune de l'orgue de S.-M.-des-Fleurs, 98.
— Bas-reliefs latéraux de la Cantoria, 99.
— S.-M.-des-Fleurs. Porte de bronze de la nouvelle sacristie, 97.
— La Vierge et l'Enfant Jésus (Bargello), 14.
— Madone avec des Anges (Bargello), 93.
— Le Christ enfant (Bargello), 19.
Rossellino (Bernardo). Tombeau de l'humaniste Leonardo Bruni (S. Croce), 106.

Rossellino (Antonio). Tombeau du cardinal de Portugal (S. Miniato), 107.
— Matteo Palmieri (Bargello), 19.
Fiesole (Mino da). La Vierge entre saint Léonard à droite et saint Laurent à gauche. Retable commandé par Diotisalvi Neroni (1470) (Eglise de la Badia), 109.
— Pierre Ier de Médicis, buste (Bargello), 18.
Settignano (Desiderio da). Tombeau de Marsuppini (S. Croce), 106.
— Anges (Chapelle des Pazzi), 156.
Verrocchio (Andrea del) ou Andrea dei Cioni Sarcophage des Médicis (Vieille sacristie de S.-Laurent), 112.
— Enfant (Fontaine de la Cour du Palais Vieux), 65.
— David (Bargello), 108.
Majano (Benedetto da). Pietro Mellini (Bargello), 18.
— Chaire de S. Croce 158.
Sansovino (Andrea Contucci dit). Le Baptême du Christ (Au dessus de la porte orientale du Baptistère), 110.
Michel-Ange. David (Académie), 118.
Michel-Ange. Madone (Bargello), 116.
— Nouvelle sacristie de Saint-Laurent. Tombeau des Médicis. A gauche la Vierge entre les patrons des Médicis. A droite Laurent II de Médicis entre le Matin et le Soir, 111.
— Le « Pensieroso ». Statue de Laurent II de Médicis (Nouvelle sacristie de S.-Laurent), 113.
— Julien II de Médicis entre la Nuit et le Jour (Nouvelle sacristie de S.-Laurent), 114.
— Madone inachevée (Nouvelle sacristie de Saint-Laurent), 124.
Cellini (Benvenuto). Persée (Loggia de Lanzi), 119.
Bologne (Jean), dit Jean de Douai ou Jean de Bologne. Mercure (Bargello), 120.
— La Fontaine de l'Océean (Jardin de Boboli), 7.
Bartolini. Monument du prince Nic. Demidoff, 123.
Fedi Enlèvement de Polyxène [illegible] Lanzi), 121.

Sandro Botticelli. La Calomnie, d'après la description du tableau d'Apelle. (Offices)

MUSÉES

Offices.

Salle de la Tribuna, 1.
Sculptures. 148, 150, 151, 160.
Peintures. 2, 58, 63 77, 78, 85, 85, 117, 129, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 144, 145, 146, 157.

Académie

Peintures 50, 61, 71, 79, 82, [illegible]

Pitti.

Peintures 20, 93, 96, 97, 86, 87, 88, [illegible], 125, 126 127, 128, 129, 130, 131, 132, 139, 142, 143

Bargello.

Sculptures. 14, 15, 18, 19, 21, 68, 93, 108, 116, 120.

Musée archéologique du Palais de la Crocetta.

Sculpture. 147. *Céramique.* 149. *Peinture.* 149. *Tapisserie.* 152.

Musée de Saint-Marc

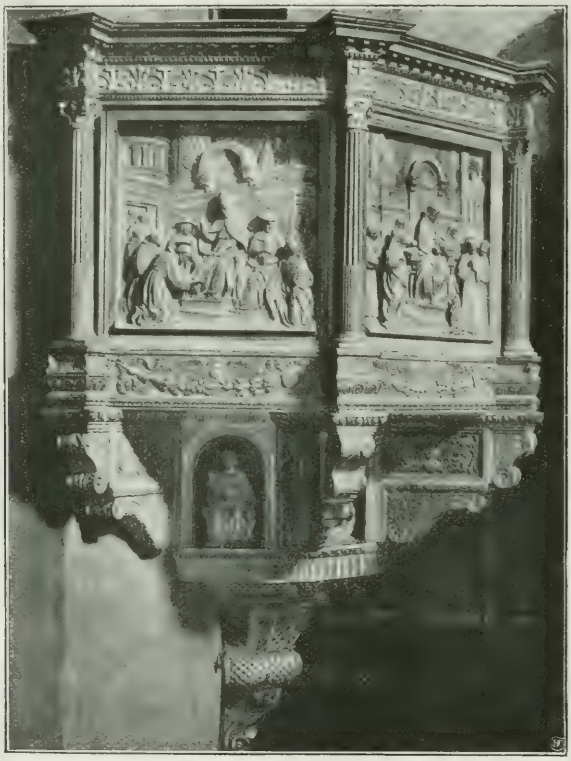
Peintures. 66, 74, 75.

Musée de la Cathédrale.

Sculptures. 98, 99, 101.

Musée de Sant'Apollonia.

Peintures. 28, 29, 65.



Chaire de S. Croce, par Benedetto da Majano.

Enfants au maillot de la façade de l'Hospice des Enfants Trouvés.
Bas-reliefs en faïence émaillée d'Andrea della Robbia.

TABLE DES MATIÈRES

Au lecteur 1

CHAPITRE PREMIER

A vol d'oiseau 5

CHAPITRE II

La race florentine 11

CHAPITRE III

Ce que racontent les vieilles pierres 25

CHAPITRE IV

Le « Memento » des églises 38

CHAPITRE V

Giotto (1270-1337) 52

CHAPITRE VI

L'état d'âme des artistes florentins 64

CHAPITRE VII

L'évolution de la peinture florentine 69

CHAPITRE VIII

La seconde moitié du « Quattrocento ». — La Renaissance . . . 80

CHAPITRE IX

L'évolution de la sculpture florentine antérieurement à Michel-Ange . 93

CHAPITRE X

Michel-Ange et Benvenuto Cellini 111

CHAPITRE XI

Trésors d'art 125

Table méthodique des illustrations 153

Vase Médicis avec le Sacrifice d'Iphigénie. Offices.

LVREUX. IMPRIMERIE CHARLES HERISSEY ET FILS

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

N
6921
F7G43
1907
c.1
ROBA